1127-15

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XX. Band. 1. Heft.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1897

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter.

Von **Bruno Sauer.**

Zu den interessantesten Stellen in Filarete's weitschweifigem Tractat über die Baukunst gehören die, welche uns den Architecten als Decorateur zeigen. Den fürstlichen Palast in Sforzinda, den märchenhaften Königssitz des Zogalia, das Denkmal für diesen fingirten Ahnen der Sforza, das Haus der Tugend und des Lasters, das Haus des Architecten „Onitoan", sie alle denkt sich dieser eifrige Bewunderer der Antike mit Bildwerken verschwenderisch ausgestattet, deren Stoff ihm zumeist Sage und Fabel des heidnischen Alterthums liefern. Aber wir sind nicht nur auf dieses kunsttheoretisch-poetische Geschreibsel angewiesen; wir besitzen daneben eine umfangreiche und durchaus nicht unbedeutende künstlerische Leistung Filarete's, die ungefähr ein halbes Menschenalter schon vollendet dastand, als der alternde Künstler zur Feder griff. Die Bronzethür der alten Petersbasilica, die Paul V. dem Neubau einfügen liess, giebt erst die volle Erläuterung zu den langen Aufzählungen dankbarer Darstellungsstoffe, die der Tractat enthält. Wiederholt ist der reiche Reliefschmuck dieser Thüren gezeichnet und besprochen worden und hat zuletzt durch Filarete's Biographen v. Oettingen[1]) eine sorgsame Würdigung erfahren. Was aber noch fehlt, ist eine kritische Prüfung des Originals in denjenigen Theilen, die dem Auge des Beschauers zum Theil entrückt und vom Künstler selbst trotz aller Liebe und Sorgfalt, die er ihnen angedeihen liess, als Nebenwerk gekennzeichnet sind: das sind die winzigen Darstellungen antiker Stoffe, die in wunderlichem Widerspruch gegen die heilige Bestimmung der Thür in deren breitem Rahmen, theils in seiner reichen Akanthusranke, theils zwischen dieser und den glatten Rändern angebracht sind. Da die Publicationen vielfach einen ganz falschen Begriff von diesen Bildchen geben[2]), so schien mir eine genaue Beschreibung dieser Rand-

[1]) Ant. Averlino genannt Filarete, S. 6 ff., wo ältere Litteratur zu finden ist.

[2]) Die beste ist die von Valentini, Basilica Vaticana I 20 (Gesammtansicht), 24 (Detail: unteres Ende des rechten Flügels); davon abhängig Letarouilly, le Vatican et la basilique de St. Pierre I 54, 55 und zum Theil eine Zeichnung Tosi's, von der Photographien früher im römischen Kunsthandel waren. Ich verdanke die Kenntniss einer solchen der Freundlichkeit v. Oettingen's, dessen Be-

reliefe wünschenswerth, an deren lang verschobene Veröffentlichung ich jetzt um so lieber gehe, als neuerdings P. Anderson vorzügliche grössere Photographien der Thür angefertigt hat[3]). Meine 1891 von der Leiter aus vorgenommene Untersuchung galt vorwiegend den Füllreliefen der Akanthusborde; die nur zufällig versäumte genauere Betrachtung der noch winzigeren, aber von unten bequem sichtbaren Zierate in den beiden Martyrien hat auf meine Bitte Walther Amelung freundlichst nachgeholt, dessen Notizen weiterhin Verwendung finden werden. Um nicht vorzugreifen, trenne ich auch die ohne Weiteres überzeugenden Deutungen vom Texte der Beschreibung, in welchem ich die Abweichungen Valentini's und Tosi's mit V und T vermerke[4]). Entsprechend der Entwickelung der Akanthusranke gehe ich an jedem Thürflügel zunächst von der Mitte des unteren Streifens nach beiden Seiten, dann links, endlich rechts in die Höhe; im Einzelnen ist dabei die Reihenfolge die, dass in jedem Intervall der Ranke von ihrer Aussen- nach der Innenseite übergesprungen wird. Die Scenen der unteren Streifen sind nach links mit a_l, b_l u. s. w., nach rechts a_r, b_r u. s. w. bezeichnet; von den Ecken an sind die Blüthen und die ihre Stelle vertretenden Darstellungen mit I u. s. w., die Scenen zwischen Ranke und Rand mit 1 u. s. w. beziffert.

Linker Thürflügel.

Unten.

Die Akanthusranken treten oben aus den Wurzelblättern heraus und entwickeln die erste Blüthe nach oben; die ersten Darstellungen a_l und a_r liegen deshalb am unteren Rande des Streifens.

Argos, Hermes, Jo. — Hermes tötet Argos. — Hera setzt die Argusaugen dem Pfau ein. — Deukalion und Pyrrha.

a_l. Auf Felsboden liegt nackter Jüngling, eingeschläfert durch Schalmei, die Jüngling, mit Hut, Koller, Stiefeln und krummem Schwert, bläst. Unter ersterem grasende Kuh. L. Ecke füllt Heuschrecke. — a_r. Unten r. hat Jüngling, der, wie der zweite von a_l charakterisirt ist, mit der L. den Kopf eines nackten gepackt und holt mit Schwert aus (unkenntlich V T). Oben l. hält sitzendes Weib einen Jünglingskopf auf der L. und bewegt die R. gegen einen Pfau. — b_l. Vogel. Fliege. — b_r. Vogel wehrt Schlange von Nest ab, in dem vier (V zwei) Junge. — c_l. Blume. — c_r. Blatt mit Fruchtkolben. — d_l. d_r. Vogel. — e_l. Links sitzt am Boden ein ganz klein gebildetes Weib (undeutliche Masse und viel zu klein V T); ein Kind hockt auf der Erde. In der Mitte bärtiger, kahlköpfiger Mann in langem, gegürtetem Rock, der n. r. vorgebeugt Steine hinter sich

sprechung der Bronzethür in der Hauptsache auf diese Photographie sich stützte. Die sonstigen bisher in Rom käuflichen Photographien helfen auch bei starker Vergrösserung nur wenig und auch dann nur dem Kenner des Originals.

[3]) Gesammtansicht 27 : 40 cm, d. h. ziemlich genau in den Massen der Valentini'schen; Detailansichten der beiden unteren Theile (bis zu den Füssen der grossen Apostelfiguren) 19 : 26 cm.

[4]) Von älteren Beschreibungen der Thür kommen ausser der v. Oettingen's hauptsächlich die Platner's in der Beschreibung Rom's (II 1. S. 170 ff.) und die von Jansen (Meyer Künstlerlexicon unter Averulino) in Betracht; Geffroy (Révue d. deux mondes 1879, Sept. S. 376 ff.) giebt nur eine ziemlich knappe Auswahl.

wirft, mit der L. andere aufhebt. Zwei der Steine verwandeln im Fliegen sich schon in Menschen (V T Baum im Hintergrunde) — e_r. Weib rittlings auf Rind n. l. (V T durch Wasser). — f_l. Schnecke. — f_r. Zikade und Eidechse.

Europa.

Links.

Phrixos und Helle.

I. Nackte Gestalt reitet auf Widder durch Wasser n. r.; eine zweite, nackt, männlich, ebenfalls rittlings hinter der ersten, sinkt n. l. herab. — 1. Vogel. — 2. Adler mit riesiger Eidechse in den Fängen. Darunter Schlange. — II. Blume. — 3. Schiff n. l. — 4. Links nackter Mann, der Kind auf den Schultern n. l. trägt.

Orakel-befragung?

Dann zwei nackte Männer stehend, n. r.; der rechte erhebt seine R. in Frage- oder Redegestus gegen ein Kind, das an oder vielmehr in einem Felsen sitzt, die R. sprechend erhebt, die L. auf den Oberschenkel legt. Ueber ihm Baum. —

Verwandlung der thyrrhenischen Seeräuber in Delphine.

III. (unkenntlich bei V T) Schiff, an dessen Hauptsegel drei Schlangen sich festzubeissen scheinen. Jugendliche Gestalt erhebt einen Stab. Ein Mann stürzt sich kopfüber in's Meer; ein anderer, der in einen Fischschwanz endet, klammert sich an den Bord. Im Wasser drei (V T zwei) Delphine. —

Fabel vom Fuchs und Raben.

5. Rabe auf Baum, lässt rundlichen Gegenstand aus dem Schnabel fallen. Fuchs blickt zu ihm auf. —

Fabel vom Kranich und Wolf.

6. Kranich steckt seinen Schnabel in den Rachen eines auf den Hinterbeinen sitzenden Wolfes. — IV. Frucht. — 7. Vogel. — 8. Adler auf Felsen. — V. Männlicher Kopf n. r., bartlos, mit Mütze und Kopftuch, Rock mit Stehkragen (Zeitcostüm). — 9. Ranke. — 10. Vogel. — VI. Männlicher Kopf n. r., bärtig, mit Lorbeerkranz. — 11. Nackter Mann n. l., sich duckend und umblickend, r. Hand auf r. Knie, l. Ellbogen auf r. Hand, l. Hand am Hinterkopf (bei T erscheint die Gestalt wie in einer Höhle). — 12. Nackter Mann reicht stark zurückgebeugt (nicht liegend, wie V T) einem anderen von oben her einen Felsen oder empfängt ihn von diesem. — VII. Blatt mit Fruchtkolben. —

Pyramos und Thisbe.

13. Ein Weib will sich in das Schwert stürzen, das aus der Leiche eines n. r. vornübergestürzten Mannes senkrecht emporragt. —

Apollon und Daphne.

14. Ein Jüngling, in kurzem, gegürtetem Rock und Mantel, eilt n. r. und umfasst einen Baum, der in einen weiblichen Kopf mit wehendem Haar endet. — VIII. Männlicher Kopf n. r., bartlos, mit Lorbeerkranz. —

Herakles und Löwe.

15. Bartloser Mann ringt stehend mit einem Löwen. —

Herakles und Antaios.

16. Bärtiger Mann ringt mit einem bartlosen (T bärtig), den er in die Höhe hebt. — IX. Blume. — 17. Vogel. — 18. In Landschaft sitzt n. r. nackter Mann und bläst Schalmei. Fein ciselirte Blumen. Was bei V T wie ein aufgeschlagenes Buch aussieht, ist ein Flickstück in der Bronze. —

Filarete [5])

X. Männliche Büste n. r., in Rock mit hohem Kragen, bartlos, mit ganz kurz geschorenem Haar. — 19. Auf Ranke Vögel in Nestern, darunter anderer Vogel n. r. — 20. Vogel mit fünf Jungen, deren eines frisst, im Nest. Darunter Ranke. — XI. Blatt mit Fruchtkolben. — 21. Vogel an Frucht pickend. — 22. Strauss n. r. schreitend. —

---

[5]) Vgl. v. Oettingen, S. 9, das Medaillon bei Molinier, Plaquettes I, S. 52 f. und das Titelblatt des Tractats bei Müntz, les précurseurs de la Renaissance zu S. 94. Die Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Kopf ist in der That frappant.

XII. Männliche Büste n. r., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 23. 24. Vögel an Früchten pickend. — VIII. Blume. — 25. 26. Vögel an Früchten pickend. — XIV. Männliche Büste n. r., bartlos (V bärtig), mit Lorbeerkranz. — 27. Vogel an Ranke pickend. — 28. Eichhörnchen an Traube fressend.

Rechts.

Raub der Persephone.

I. Auf Viergespann n. l. Mann, der ein mit Blumengirlande geschmücktes, wie es scheint, widerstrebendes Weib umfasst hält. — 1. Vogel mit Schlange in den Fängen. Darunter Schnecke. — 2. Eule mit Maus in den Krallen. Darunter kletternder Vogel. — II. Blume. — 3. Ein Jüngling treibt n. l. ein Rind, auf das er mit der L. weist. — 4. Ein Jüngling tränkt einen aus einer Höhle vorlugenden Drachen (V T unkenntlich). Darüber weichen zwei Jünglinge vor einem ebensolchen, in ganzer Figur erscheinenden Drachen zurück. — III. Nackter Jüngling n. l. tötet mit eingelegter Lanze einen Drachen. Im Hintergrund Baum. — 5. Wolf an einem Bach; darunter Schaf, das zu jenem aufblickt. — 6. Hahn n. l., der einen grossen eckigen Stein (V T unkenntlich, einer Terrainerhöhung ähnlich) ansieht. — IV. Frucht. — 7. Eule mit Maus in den Krallen. — 8. Krähender Hahn, davor Schlange. — V. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Mütze (Zeitcostüm). — 9. N. r. stehender Hirt, auf Stab gestützt. Am Felsen Gras. — N. l. sitzender Hirt bläst Schalmei. Bäume (Platanen?); am Felsen Gras. Reparirt; das gitterähnliche Flickstück von V T als Theil der Darstellung (Hürde?) aufgefasst. — VI. Büste eines ältlichen Mannes n. l., langbärtig, mit Lorberkranz. — 11. Hirt mit geschultertem Krummstab schreitet mit einem Widder n. l. Rechts Bäume (Platanen?). — 12. Eichbaum, rechts ganz kahl, links belaubt; zwei Zweige fallen (V T unkenntlich), die der auf dem Baume sitzende Vogel (Rabe?) abgerupft hat. Stehender Mann in gegürtetem Rock, bartlos, blickt zu dem Vogel auf. — VII. Blatt mit Fruchtkolben. — 13. Auf Felsen sitzt n. r. bärtiger (V T bartlos), ältlicher Mann mit rundlicher Kappe, um die sich ein Epheukranz (fehlt bei V T) legt, in gegürtetem Rock und Mantel, zwischen den Beinen einen langen Krummstab (T langes Instrument, in das er bläst). Weiter rechts Baum (Pappel?), an dessen Aesten ein Schlauch (V T Hirtentasche), ein Napf an einem Riemen, der durch ein Loch läuft (fehlt bei V T), eine Syrinx hängen. Rechts vom Baum ein grosser Milchkübel. — 14. Auf Felsen liegt schlafend ein ältlicher Mann mit nacktem Oberkörper, in der L. Epheukranz (V T Kissen unter dem l. Arm). Ein n. r. stehendes Weib mit wallendem Haar und rundlicher, glatter Kopfbedeckung legt die L. auf einen kleinen Aststumpf eines Baumes und hält mit der R. lose einen Knaben, der auf den r. Schenkel des Alten klettert. Ein anderer kommt links hinter dem Kopf des Schlafenden hervor, legt die L. auf den Kopf, während seine R. (V halb erhoben, T hinter dem eigenen Kopf verschwindend) hinter dem r. Arm des Schlafenden verschwindet. Am Baum hängt ein grosser zweihenkeliger Weinkrug (unkenntlich T) und ein kleines Fässchen (fehlt V T) mit trichterförmiger oberer Oeffnung. — VIII. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 15. Auf Felsen am Wasser (im Wasser V) steht n. l. und etwas gebeugt ein Mann, r.

Jason als Stierbändiger.

Jason und andere Argonauten.

Jason.

Fabel von Wolf und Schaf.

Fabel vom Hahn und der Perle.

Hand wie klagend an die Stirn gelegt, l. Hand in das Gewand am r. Oberschenkel fassend (V T rechts darüber Schraffirung, die wohl Regen andeuten soll). — 16. Links steht Hirt mit Stab, rechts Hirt mit Kapuze auf dem Kopf und Schlauch am geschulterten Stabe, neben sich zwei Schafe. Im Hintergrund Feigenbaum. — IX. Blume. — 17. Hirt, Schaf melkend. — 18. Nackter Mann mit einem Bock auf dem Rücken schreitet n. r., unten ein Knabe (V T ist er zu klein und scheint, da er zu tief steht, mit dem Hirten in 17 zu sprechen), der die r. Hand in Redegestus erhebt. — X. Bärtige Büste n. l., mit Lorbeerkranz und in den Nacken hängender Binde. — 19. Vogel an Ranke pickend. Darunter Eichhörnchen. — 20. Vogel in Nest, nach oben an Ranke pickend. — XI. Blatt mit Fruchtkolben. — 21. Vogel. — 22. Vogel. — XII. Männliche Büste n. l. (bartlos) mit Lorbeerkranz und in den Nacken fallender Binde. — 23. Vogel. — 24. Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. — XIII. Frucht. — 25. 26, Vogel an Ranke pickend. — XIV. Männliche Büste n. l., bartlos. — 27. Vögel in Nest. — 28. Maus an Traube nagend, die herabhängt aus — XV. Ranke.

Oben.

Zwei schwebende Eroten halten das Wappen Papst Eugen's in Muschel. Links und rechts auf der Ranke je ein pickender Vogel.

Rechter Thürflügel.

Unten.

Die Akanthusranken treten unten aus den Wurzelblättern heraus und entwickeln die erste Blüthe nach unten; unsere Beschreibung beginnt daher am oberen Rande des Streifens.

a_l und a_r Vögel vor Nestern mit Jungen. — b_l Gepanzerter Krieger zu Ross n. r., weit vorgebeugt, verschwindet in Felsboden (T scheint Wasser anzunehmen). — b_r Krieger mit Kappe, Schwert in der R., die zugleich den Zügel hält, sprengt über felsigen Grund n. r. Er hat einen König, der durch eine um den Helm gelegte Zackenkrone (unkenntlich T) gekennzeichnet ist, hinter sich rückwärts auf's Pferd gehoben und umschlingt ihn mit der R. Jener erhebt wie Hilfe suchend den l. Arm zurück, während er den Kopf nach vorn wendet. — c_l und c_r Blume. — d_l Nackter Mann n. r. eilend, schiesst Pfeil ab auf — d_r einen Kentauren, der durch Wasser setzend auf dem Rücken ein Weib trägt, das ihn küsst. — e_l Vogel fängt e_r Fliege. — e_r Vogel fängt Schmetterling.

[Marginal notes: Curtius. — Herakles, Deianeira, Nessos.]

Links.

I. Männliche Büste n. r., bärtig, mit Lorbeerkranz. — 1. Krieger mit Schild hinter enthauptetem Weib, dessen Kopf links liegt (das Weib fasst den Kopf T). — 2. Vogel, Schmetterlinge fangend. — II. Blume. — 3. Der kleine Herakles, den Unterkörper gewickelt, den Oberkörper aufrichtend, würgt zwei dickwanstige Drachen. — 4. Knabe in kurzem Rock, von Adler, den er umarmt, emporgetragen. — III. Weib mit rundlicher Kopfbedeckung (fehlt T), pflückt grosse runde Blumen (unkenntlich V T). 5. Nackter, bartloser Mann, dünnen Stock (fehlt V T) in der R., sitzt auf Felsen. 6. Jüngling n. r. stehend, spiegelt sich in einem Brunnentrog und fasst mit beiden

[Marginal notes: Perseus und Medusa. — Herakliskos. — Ganymed. — Persephone. — Narkissos.]

Händen nach dem Spiegelbild (schöpft mit einer Schaale T und wohl auch V). Sein Hinterkopf wird zur Blume, an seinem Halse sprossen Blätter (fehlt V O). IV. Blume. 7. N. l. flieht umblickend ein ithyphallischer (nicht T) Pan, die l. Hand an die r. Backe legend. Darunter duckt sich n. r. ein Pan, der aufblickt und in der R. einen Fisch (nichts V T) hält. Beide scheinen in Angst vor — 8. einem Pan, der in der L. eine umgekehrte Schildkröte (Nest mit Vogel V, Trinkschale T) erhebt; nach seinem erhobenen (nicht T) Glied züngelt eine Schlange (undeutlich T). —

Kirke und Picus.

V. Männliche Büste n. r., bartlos. — 9. Vogel. — 10. Frau in geschlitztem Chiton schlägt mit einem undeutlichen Gegenstand (Gerte? Stock V T) auf einen Mann mit Vogelkopf, den sie im Nacken packt; er erhebt seine L. gegen die l. Kopfseite. — VI. Blume. —

Aktaion.

11. Nackter Mann mit Hirschkopf, beide Hände n. r. vorstreckend. —

Zauberer?

12. N. l, sitzender Mann, kurzhaarig, mit Kappe, Rock und reichem Mantel, die L. auf einen Schild mit Maske (schlankes Gefäss V, Vogel n. l. T) gestützt, in der R. ein Stäbchen (gegen Aktaion?) erhebend. — VII. Weibliche Büste n. r., mit Zopf, der oben in Haarnest endet. —

Mucius Scaevola.

13. Bärtiger Krieger in Panzer und Mantel hält r. Hand über Feuer 14. Ein bewaffneter zwischen zwei nackten Männern. Er hält in der gesenkten R. ein Opfermesser und legt von hinten seine L. gegen den Leib des unbärtigen Mannes rechts (unkenntlich V T) der beide Hände angstvoll erhebt. Der ebenfalls unbärtige Mann links fasst mit seiner R. hemmend die R. des Kriegers, der sich zu ihm umwendet. — VIII. Blume. — 15. Nackter, bartloser Mann steigt aus einem hohlen Eichbaum (eine Eichel vorhanden) heraus und fasst eine Ranke (durchaus ungenau V T). — 16. Auf halb sichtbarem Schiff n. l. Weib mit verzierter (nicht V T) Tuba in der R., in die sie bläst, die L. über den Kopf. Ihr entgegen, aber höher ein ebenfalls nur halb sichtbares Schiff n. r., mit zwei Kriegern. — IX. Weibliche Büste n. r., Zopf im Nacken. —

Daidalos.

17. Sitzender alter Mann meisselt an Knabenfigur. Im Hintergrund Baum. — 18. Knabe in Hemd, mit wehendem oder gesträubtem (nichts dergleichen T) Haar, offenem Munde (nicht T), die Arme vorgestreckt, in Schrittstellung über Feuer. X. Männliche Büste n. r., bartlos, um den Lorbeerkranz gesäumte Binde. —

Eros u. Pan?

19. Ithyphallischer (nicht T) Pan ringt mit einem Knaben. — 20. Pan auf Ranke n. l. gelagert, bläst in Horn. — XI. Frucht. — 21. Ithyphallischer (nicht T) Pan schreitet, in ein Horn blasend, n. l. und trägt einen Knaben, der mit der R. in sein Haar fasst. — — 22. Nackter Mann schreitet n. r. und trägt ithyphallischen (nicht T) Pan, dessen l. Ohr er mit der R. packt (nicht T); der Pan stösst in ein Horn (fehlt T). — XII. Männliche Büste n. r., bart, los, mit Lorberkranz. — 23. Pan trinkt stehend aus Weinschlauch. — 24. Ithyphallischer (nicht T) Pan erfasst ein sich sträubendes, nacktes Weib (Geschlechtstheil deutlich angegeben). — XIII. Blume. — 25. Nackter Mann in reich verziertes (nicht V T) Horn blasend. — 26. Dasselbe, wenig variirt. — XIV. Männliche Büste n. r., bartlos mit lockigem Haar. — 27. Antiker Helm, auf der Kuppel Delphin (undeutlich T), auf dem Schirm Widderkopf (undeutlich V, nichts T). — 28. Antikes Schwert mit Gehäng (undeutlich T). — XV. Ranke, von der Traube herabhängt.

Rechts.

I. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Lorberkranz. — 1. und 2. Vogel Schmetterling fangend. — II. Blume. — 3. Mann in kurzem, gegürtetem Rock schlägt mit breiter Axt (undeutlich, standartenähnlich V) auf ein Rind los. — 4. Gerüsteter Jüngling erhebt Schwert und packt einen menschenköpfigen Stier um den Hals. — III. N. l. fliegender, bekleideter Knabe, darunter Wasser. — 5. Ziege n. l. mit triefendem Euter (undeutlich V). — 6. Auf Thurm (nicht V) sitzt n. r. Weib in kurzem, wolligem, gegürtetem Gewand, in das ein Schwan beisst. — IV. Blume. — 7. Bartloser Mann in Stiefeln und gegürtetem Kittel flieht vor Schnecke (unkenntlich T). — 8. Weib in feinem Gewand, Mantel und zurückgeschlagenem Schleier (was darüber zu sehen, ist kein Kopfputz, sondern ein Akanthusblatt), n. r. gelagert; ihre L. hält horizontal ausgestreckt einen räthselhaften, annähernd konischen (eiförmig V) Gegenstand, die R. weist senkrecht abwärts auf eine flache Vase. — V. Bärtige Büste n. l., mit Lorbeerkranz. — 9. N. l. laufender Pan stösst in Horn. — 10. Wölfin n. l. mit zwei Säuglingen. Darunter sitzt Pan, der auf fagottähnlichem Instrument bläst (undeutlich V). — VI. Blatt mit Fruchtkolben. — 11. Krieger n. l., Frau raubend. — 12. Krieger n. r., Frau raubend. — VII. Weibliche Büste n. l., mit Diadem, das nur im Nacken sichtbar wird. — 13. Zwei Krieger erklettern einen Thurm, auf dem eine grosse Gans. — 14. Frau auf Ross n. l. durch Wasser, mit wehendem Haar. Sie blickt um und legt die L. hinter sich auf den Rücken des Rosses. — VIII. Frucht. — 15. Krieger auf links abgebrochener Brücke, n. l. umblickend. Seine L. scheint beschildet, die R. leer. — 16. Krieger reitet nach links durch Wasser, zurückblickend und deutend auf 15. — IX. Männliche Büste n. l., bartlos, behelmt. — 17. Zwei Krieger n. l. tödten ein Schwein; der linke, umblickend, hält es um den Kopf gefasst, der andere schwingt ein krummes Messer. — 18. Auf Felsboden eilt n. l. ein nacktes Weib mit Kropf und hängenden Brüsten. Am Oberkopf Löwenkopf, seitlich je ein Hundekopf (undeutlich V T); sechs Schlangen flattern aus dem Kopf heraus; eine Schlange, die sich um ihre Beine wickelt, hält sie ausserdem in den Händen. — X. Langbärtige Büste n. l., mit Locken. — 19. Hund auf Felsen n. l., kläffend gegen — 20. Eber n. r. Fein ciselirt. — XI. Blatt mit Fruchtkolben. — 21. Krieger n. r., bartlos, in der erhobenen R. Schwert schwingend, die L. offen vorstreckend. — 22 (durchaus undeutlich V T). Aus einem Tempel (im Giebel Kranz mit Bändern) kommen n. l. zwei Krieger, ihnen voraus ein Weib mit erhobener Linken (so). Weiter links und oben acht Schilde übereinander gelegt (drei Schildzeichen, Delphin, Blitz, Schlange, sichtbar); der l. Arm des Weibes verschwindet hinter dem Blitzschild, den es aber nicht trägt. — XII. Männliche Büste, bartlos, langhaarig. — 23. Weib in Chiton und um den Unterkörper geschlagenem Mantel, n. r. zurückgelehnt oder zurückprallend, Bogen (nichts V T) in der gesenkten Linken, während die R. leer herabhängt. Sie scheint am Strande zu stehen, an den Wellen schlagen. — 24. Auf undeutlichem Gegenstand (Fels?) steht n. r. ein Weib, den r. Arm etwa horizontal erhebend, in der gesenkten L. einen länglichen, kolbigen Gegenstand.

Daidalos verfertigt die hölzerne Kuh.
Theseus und Minotauros.
Ikaros.
Amaltheia.
Leda.
Romulus und Remus.
Raub der Sabinerinnen.
Sturm auf's Kapitol.
Claelia.
Horatius Cocles.
Furie?
Bestrafung der Tarpeja.

— XIII. Frucht. — 25. Drache mit Menschengesicht n. r. mit erhobenen Flügeln. — 26. Von einem Quaderthurm stürzt sich n. l. nackter Mann herab. — XIV. Männliche Büste n. l., bartlos, mit Lorbeerkranz. — 27. Pan kniet vor einer Ranke, die nicht (wie bei V T) aus der grossen herauswächst. — 28. Schlange nagt an Traube, die herabhängt aus — XV. Ranke.

Pan und Syrinx.

Oben.

Zwei schwebende Eroten halten Papstwappen in Kranz. Links und rechts auf der Ranke je ein pickender Vogel.

Dazu kommen noch die reichlichen antiken Zuthaten in den beiden Martyrien.

I. Paulusmartyrium. Am Palast Nero's auf den Säulenbasen Portraitköpfe, auf einem der an der Rückwand aufgehängten Schilde zwei kämpfende Thiere, die ein hinter ihnen erscheinender Mann trennen will, am Gebälk Girlanden, von Stierschädeln an den Ecken, einem Adler in der Mitte getragen, im Giebel Januskopf. An der Fussleiste des Reliefs schild- und muschelhaltende Tritonen, in den Muscheln Portraitköpfe, im Schild Portrait (Filarete's) mit Umschrift.

II. Petrusmartyrium. Links vorn Pyramide, an der auf einem Haufen von Waffen, meist Schilden (viermal die Aufschrift Roma, einmal SPQR), Roma sitzt, auf der ausgestreckten Linken ein Marsidol. Rechts das in seinem oberen Theil phantastisch reconstruirte Hadriansmausoleum, ein Baum mit breiter Krone und eine Pyramide, deren Flächen cassettenähnlich eingetheilt sind und früher mit Email geschmückt waren. Rechts im Mittelgrunde Palast des Nero mit zahlreichem Bildschmuck. Sockel: *Erste Säulenbasis.* Links sitzt Satyr (nicht bocksfüssig) n. r. gebückt, beschäftigt mit den Füssen eines Knäbchens, das auf einer Erhöhung n. r. steht; rechts hockt Silen n. l. und reicht dem Kinde etwas; ganz links Baum. *Zweite Säulenbasis.* Reiter n. r. *Dritte Basis,* die der Säule und Wand zugleich dient. Portrait in Kranz, jederseits Erot. *Sockel zwischen den Basen.* Vorn (die Publicationen lassen nicht erkennen, dass das Gebäude perspectivisch dargestellt ist) Adler mit Girlande, rechts Medaillon mit Brustbild. Am Wandstreifen: *1.* (unteres) *Medaillon.* Imperator n. l. reitend spiesst Thier; unten Eber n. r. — *1. Rechteck.* Niedriger, vierrädriger Wagen wird von 2 Panen (der vordere ithyphallisch) n. l. gezogen, deren einer die Flöte spielt; rechts davon (auf oder hinter dem Wagen?) Erot mit Schallbecken n. l.; ein zweiter mit Lyra sitzt auf dem Wagen. — *2. Rechteck.* Links liegt ein Pan auf dem Rücken mit den Beinen strampelnd; rechts davon hat eine kniende menschliche Gestalt einen stabartigen Gegenstand (Flöte?) an den Mund gesetzt, den am anderen Ende der Pan mit der L. fasst; rechts undeutliche Reste. — *2. (mittleres) Medaillon.* Unbärtige Gestalt sitzt n. r. auf Stuhl ohne Lehne und fasst eine vor ihr knieende an das Kinn; dahinter andere Figur, die (gegen wen?) Geissel schwingt; rechts Baum. — *3. Rechteck.* Ithyphallischer Pan liegt n. l., den l. Arm um ein Knäbchen geschlungen, das rechts in gebückter Stellung steht und mit der L. den Phallus des Pan anfasst. Links tritt ein Erot heran und schlägt das Gewand des Pan auseinander. — *4. Rechteck.* Auf niedrigem, vierrädrigem Wagen, den zwei Knaben n. l. ziehen, lagert ithyphallischer Pan; bei ihm Erot, nach dem er den l. Arm erhebt. Ueber Pan Baumkrone. — *3. (oberes) Medaillon.* Jäger zu Pferd n. r., darunter Eber n. l. — Attika: *An den Pfeilern* drei Bewaffnete, *auf dem vorderen Eckpfeiler* schlafende Figur. *Im vorderen Felde* Suovetaurilia. In der Mitte

bekränzter Altar, auf dem etwas liegt, dahinter Götterbild, jugendlich, männlich, l. Standbein, r. Hand auf Kopf, l. seitlich vorgestreckt; dahinter Baumkronen. Links vom Altar 8 (?) Männer, meist bärtig in langen Gewändern; im Vordergrund führt ein Opferdiener ein Schwein zum Altar, ganz links noch Vordertheil eines Widders sichtbar. Rechts vom Altar 5 Männer, von denen 2 mit dem Schurz der Opferdiener bekleidet, der eine knieend, der andere das Beil schwingend, dabei sind, einen Stier zu opfern. — *Im Seitenfeld.* Auf zweirädrigem Wagen, der von 2 Löwen n. r. gezogen wird, sitzt jugendliche männliche Gestalt, die R. im Schoss liegend, in der erhobenen L. undeutlichen Gegenstand. Hinter den Löwen Laubbaum. Rechts schreiten zwei Pane dem Wagen voran; der eine, ithyphallisch, hält in der R. ein Horn gesenkt und bläst in ein anderes. — Inneres: *Auf dem Helm über Nero* Nackter, von einem Löwen niedergeworfen.

Hätte man dem Künstler die Frage vorgelegt, nach welchem Gesetz er Auswahl und Vertheilung dieser kleinen Bildwerke bestimmt habe, so hätte er wohl zugestehen müssen, dass er fast ganz den Zufall walten liess. Willkürlich wie er bei der Eintheilung des gesammten ihm gegebenen Raumes verfuhr, der man wahrhaftig nicht anmerkt, dass es bedeutende, streng tektonisch angelegte Thürdecorationen, zumal in Filarete's Vaterstadt, schon gab, zeigt er sich auch in diesem Beiwerk. Was ihm von alten Geschichten gerade in den Sinn kommt, das bringt er an, hier eine ganz vereinzelte, vielleicht sogar aus ihrem Zusammenhang rücksichtslos herausgerissene Scene, dort Verwandtes in Paaren geordnet oder in grösseren Gruppen. Etwas deutlicher bekundet sich Gesetz und Ordnung, wo er zwei zusammengehörige Scenen symmetrisch zur Axe des Thürflügels legt, wie die der Josage links unten a_l. a_r und das Nessosabenteuer rechts unten d_l. d_r, dessen getrennte Stücke der Zuschauer sich auf Grund der Symmetrie sogar erst zusammensuchen muss. Aber nicht eine Spur umfassender Disposition, wie sie der Tractat bei der Schilderung des Fürstenpalastes von Sforzinda aufweist[6]), wo die Scenen des Fussbodenmosaikes im Wasser, die der Wände auf Erden, die der Decke in den Lüften, bez. im Reiche der Götter spielen. Dagegen machen sich sogar elementare Fehler unangenehm bemerkbar. Der regelmässige Wechsel von Blume und Bildwerk ist wohl beabsichtigt, aber nicht glatt durchgeführt, unter den Portraitköpfen sind einige willkürlich durch mythologische Scenen verdrängt, einige andere stören durch abnorme Haltung. Streifen mit arabischen Schriftzeichen finden sich nur hinter den Reliefen gerade des rechten, ohnehin stark überfüllten Thürflügels. Nicht einmal die Acanthusranken wachsen in gleicher Weise empor; die rechte tritt unten, die linke oben aus dem Wurzelblatt hervor. Im Allgemeinen ist der linke Flügel weniger überfüllt und glücklicher disponirt, besonders auch insofern, als bedeutsamere Scenen im oberen Drittel sich hier nicht mehr finden. Dieser Flügel wird also der Ausführung oder wenigstens der Erfindung nach der jüngere sein.

Prüfen wir die Gegenstände der Darstellungen, so finden wir einen grossen Theil des Besitzstandes, über den der Schriftsteller Filarete

[6]) Filarete, Trattato ed. v. Oettingen S. 303.

später verfügt, schon bei dem jungen Erzgiesser vor, aber auch nicht Weniges, was ihn später nicht mehr so interessirte, wenigstens nicht besonderer Erwähnung werth schien. Ganz ausgeschlossen sind hier, wo sie am besten passen würden, biblische Gegenstände[7]), die im Profanbau von Sforzinda zuweilen vorkommen; man wird darin nicht nur die Absicht einer Contrastwirkung erkennen, sondern auch vermuthen dürfen, dass der junge Filarete in seiner Begeisterung für das classische Alterthum noch recht einseitig war, dass er vor Allem für die Parallelismen zwischen heidnischem und biblischem Alterthum, an denen die reifende Kunst des Quattrocento sich erbaute und die denn auch seinem Tractat nicht fremd sind[8]), noch keinen Sinn hatte. Bei Weitem die Mehrzahl der Scenen ist an der Thür wie im Tractat der griechischen Mythologie entlehnt[9]); bescheidener tritt an der Thür die Geschichte des Alterthums auf, die über Römisches nicht hinausgeht, während der Verfasser des Tractats auch von griechischer, orientalischer, aegyptischer Geschichte Mancherlei aufgeschnappt hat[10]). Fabelstoffe, für die Filarete früher eine gewisse Vorliebe zeigte — unter den sicher gedeuteten Scenen der Thür befinden sich von dieser Gattung allein vier — kommen, trotz seiner gelegentlichen Andeutung, dass er Aesop, sogar griechich, gelesen habe[11]), in den verschiedenen Schilderungen decorativen Bildwerks im Tractat nicht ein einziges Mal vor, und nur ein paar gelegentliche Erwähnungen in anderem Zusammenhang[12]), nämlich in dem specielleren Tractat über die Zeichenkunst, der sich dem Architecturroman anschliesst, verrathen uns, dass Filarete jene nicht vergessen hat. Endlich zeigt sich Liebe und Verständniss für rein genrehafte Thierdarstellung wie im Bildwerk des jungen so in der Schrift des bejahrten Meisters[13]). Eine einzige Gattung von Darstellungen und nicht die wenigst interessante scheint der Thür allein eigen und verlangt ihre besondere Erklärung: das sind die idyllischen Scenen des Hirtenlebens, die eine Mittelstellung zwischen den mythischen und Fabelbildern

---

[7]) Geffroy (Rév. d. d. mondes 1879, Sept. S. 378) erwähnt zwar Adam und Eva, ich weiss aber nicht, welche Scene er damit verkennt; etwa links, links 12?

[8]) Unter den Mustern der Tugend, die F. „nach Berathung mit der Mutter des Bauherrn“ im Palaste von Sforzinda an die Wände malen lassen will, befindet sich Judith neben Penelope, Artemisia, Martia (Martha? v. Oett. S. 304); bei der Ausschmückung des Hofes sind tutte l'età e gli huomini di fama von Adam bis Tamerlan dargestellt (S. 305); am Kamin erscheint Tubalkain neben Vulcan, Scaevola, Phaeton (S. 309).

[9]) Beiden gemeinsam sind: Jo als Kuh. Europa. Apollon und Daphne. Herakles und Löwe. Herakles und Antaios. Raub der Persephone. Argonautensagen. Perseus und Medusa. Raub des Ganymed. Narkissos. Aktaion. Daidalos. Ikaros. Die Stellen im Tractat S. 303. 623 ff. 652.

[10]) S. 305. 441. 506. 623. 651 f. An beiden Stellen findet sich nur Mucius Scaevola; Tratt. S. 304. 309.

[11]) Tratt. S. 611.

[12]) S. 624.

[13]) Tratt. S. 624 f.

einerseits und den rein genrehaften, besonders den Thierbildern, andererseits einnehmen. Schon sie allein würden die Frage rechtfertigen, aus welchen Quellen Filarete schöpfte, als er die heiligen Gestalten und die zeitgeschichtlichen Darstellungen seiner Kirchenthür mit so ganz anders geartetem Zierat umrahmte.

Literarische Kenntnisse waren ihm in allen Fällen, ausser etwa bei der Darstellung aus der Thierfabel unentbehrlich und blicken aus den Bildwerken selbst recht deutlich hervor. Das Ueberwiegen der Verwandlungssagen verräth uns Ovid als Hauptquelle,[14] die Scenen aus der Geschichte Rom's weisen auf Livius und Valerius Maximus, die bukolischen auf Vergil hin[15]; für die Argonauten- und Heraklesbilder, die in ziemlich geringer Zahl vorkommen, kann ich eine so bestimmte Quelle allerdings nicht angeben. In demselben Kreise bewegt sich die Literaturkenntniss des Tractatschreibers: Titus Livius, Valerius, Ovid, Statius, Vergil, Vitruv nennt er ausdrücklich[16], hat auch von Lukian gehört, dessen „Verleumdung“ er freilich dem Lukrez zuschreibt[17], und verräth Kenntniss des Plinius durch die Reihe von Künstlernamen, die er bei seinem Entwurf einer Ruhmeshalle alter Künstler vorführt[18]. Bei dem bejahrten und anspruchsvoll genug als Schriftsteller auftretenden Meister wundern wir uns nicht über solche Kenntnisse, sondern höchstens darüber, dass er nicht noch mehr zugelernt hat; woher aber stammte der Wissensschatz, dem er in seinen jungen Jahren eine so stattliche Reihe von Motiven für sein Kunstwerk entnehmen konnte? War er einzig darauf angewiesen, von gelehrten Freunden sich die alten Geschichten erzählen zu lassen, oder reichte sein Latein so weit, dass er die Autoren selbst zur Hand nehmen konnte? Und falls man für die erstere Möglichkeit sich entscheiden will, darf man annehmen, dass solcher Beirath während seiner Arbeit ihm zu Gebote stand?

An der im Sommer 1445 aufgestellten Thür hat Filarete nach Vasari's Zeugniss 12 Jahre gearbeitet, und ich sehe keinen Grund, an der Glaubwürdigkeit dieser Angabe zu zweifeln[19]. Demnach ist der Künstler seit

---

[14]) So auch v. Oettingen, Ant. Averlino S. 10. Schon Grimaldi (bei Müntz, les arts à la cour des papes I S. 44) sagt: In frigio gyro sunt Aesopi fabulae, et Metamorphoses Ovidii. Auf Ovid führe ich zurück: Jo (Met. I 681 ff.) Deukalion (I 398 ff.). Europa (II 846 ff.) Tyrrhenische Seeräuber (III 666 ff.) Pyramus und Thisbe (IV 133 ff.), Daphne (I 547 ff.) Blumenpflücken und Raub der Persephone (V 391 ff.), Nessos (IX 101 ff.), Perseus und Medusa (IV 782 ff.), Ganymed (X 155 ff.), Narkissos (III 413 ff. 428 f. sind geradezu illustrirt, gleichzeitig aber die 509 f. berichtete Verwandlung angedeutet), Kirke und Picus (XIV 387 ff.), Aktaion (III 193ff.), Daidalos (VIII 155 ff.), Ikaros (VIII 211 ff.), Pan und Syrinx (I 705 f.)

[15]) Vgl. S. 13 f.

[16]) S. 399—495, Vitruv auch in der Widmung an Francesco Sforza, bei Gaye, Carteggio I S. 201.

[17]) S. 734.

[18]) S. 515.

[19]) Auch von Oettingen, Ant. Averlino S. 4 betrachtet Vasari's Angabe nur deshalb nicht für absolut bindend, weil aus ihr folgt, dass Filarete noch sehr jung,

1433 in Rom und im Dienste des Papstes, der aller Wahrscheinlichkeit nach durch Ghiberti's erste Bronzethür, die seit 1424 vollendet stand, auf den Gedanken gekommen war[20]), einen gleich prächtigen Schmuck auch dem heiligsten Dom der Christenheit zu verleihen. Und wenn nun schon in der Wahl der Gegenstände der junge Künstler sich so weit von dem hohen Muster, das seinem Auftraggeber vorschwebte, entfernte, so unchristlich das heidnische Alterthum zugleich mit den Apostelfürsten verherrlichte, so sucht man unwillkürlich hinter ihm, dem man nicht viel Bildung zutraut, den bösen Humanisten, der ihm so ungeziemenden Stoff zutrug. Der erste, wohl auch der einzige Gedanke ist Poggio; denn Biondo, der seit 1432 in päpstlichem Dienst stand[21]), war damals in diplomatischen Sendungen wiederholt und auf lange Zeit von Rom abwesend[22]), Ciriaco von Ancona, dem Filarete recht wohl begegnen konnte[23]), seiner ganzen Anlage nach kaum geeignet, ihm eine vorwiegend literarische Belehrung über antike Sage und Geschichte zu verschaffen, und Gregorio Correr, der als Uebersetzer aisopischer Fabeln in Betracht kommen könnte, solchen Studien damals schon entfremdet[24]). Aber es ist überhaupt nicht wahrscheinlich, dass der neu berufene Künstler mit dem humanistischen Kreise, der schon im nächsten Frühjahr auf ein Jahrzehnt aus Rom verschwand, noch Fühlung gewonnen habe. Berathungen mit seinem Auftraggeber, materielle Vorbereitungen der grossen Arbeit, Studien und Entwürfe werden noch geraume Zeit den eigentlichen Beginn der Arbeit verzögert haben; ihr wesentlicher Theil fällt in das Dezennium, da Rom ohne Papst und Curie war. Und das scheint mir für die Beurtheilung des Werkes von entscheidender Bedeutung. Der Künstler war von 1434—1443 sich selbst überlassen und zeigte dem zurückgekehrten Eugen ein Werk fast vollendet, das dieser zwar der Kunst, nicht aber dem heidnischen Alterthum gewogene Papst keineswegs billigen konnte,[25]) wohl oder übel aber nun hinnehmen musste, gewiss getröstet durch die Ueberzeugung, dass die meisten Beschauer das in so winzigen Massen ausgeführte unheilige Nebenwerk nicht beachten oder nicht verstehen würden.

---

noch nicht einmal 30 Jahre alt war, als der Papst ihn zu dem grossen Werke berief. Müntz, les arts à la cour des papes I S. 41 will 1439, das Jahr des Conzils, als frühestes Datum gelten lassen. Aber consequenterweise müsste er, da auch die Union der Jacobiten von 1442 dargestellt ist, die Thür zwischen 1442 und 1445 entstehen lassen.

[20]) Er war kurz zuvor in Florenz. „Beatitudo vestra cum florentie fuit“ schreibt ihm die Signoria von Florenz am 15. Oct. 1432. Gaye, Carteggio I p. 129.

[21]) Voigt, Wiederbeleb. d. class. Alterthums, 3. Aufl. v. Lehnerdt, II S. 35.

[22]) Vgl. Masius, Flavio Biondo, S. 15 f.

[23]) Ciriaco kommt bald nach Eugen's IV. Thronbesteigung nach Rom und ist dort im Sommer 1433 Kaiser Sigismund's Cicerone; vgl. O. Jahn, aus der Alterthumswissenschaft S. 339 ff.; Voigt, a. a. O. I³ S. 275. II³ S. 276.

[24]) Voigt, II³ S. 32 f.

[25]) Anders Gregorovius, Gesch. der Stadt Rom, VII⁴, S. 663 f.

Aber eben jener Mangel an Aufsicht und Berathung würde uns das Werk zum vollkommenen Räthsel machen, wenn wir nicht annehmen, dass der Künstler selbst doch mehr Kenntnisse besass, als man gewöhnlich ihm zutraut. Zwar in dem verwilderten Rom hat er schwerlich einen classischen Autor zu Gesicht bekommen. Die alte päpstliche Bücherei war noch in Avignon, Neues von Eugen kaum angeschafft worden[26]), die des Capitels von St. Peter für ihn ohne Werth, die übrigen römischen Bibliotheken traurig verwahrlost.[27]) Noch weniger ist daran zu denken, dass der Künstler, dem es Zeit seines Lebens nicht glänzend ergangen ist, selbst Bücher besessen hätte. So scheint nach allem nur eine einzige Erklärung übrig zu bleiben: er zehrte von Erinnerungen aus seiner Lehrzeit, die er in seiner Heimath Florenz verbracht hatte. Wie er dort in die Kunst eingeführt worden war und von dem Schaffen grösserer Geister nun einen Abglanz in das noch kümmerlich lebende Rom brachte, so muss er dort auch in die heitere Welt des Alterthums eingedrungen sein, dort die Luft des Humanismus geathmet haben. Wissbegierig und lesedurstig wie er im Tractat uns erscheint[28]) muss er auch in seiner Jugend gewesen sein, und wenn er auch weit hinter den Führern der neuen Weltanschauung zurückbleibt, vielleicht selten oder nie ihnen persönlich näher getreten ist, wenn auch seine Kenntniss der Alten sich auf die Schriften beschränkt, die nie ganz in Vergessenheit gerathen waren: dass er von der Quelle selbt geschöpft hat, scheint mir sicher, und der Zweifel, ob sein Latein dazu gereicht habe[29]), nicht berechtigt. Ich sehe den Beweis dafür hauptsächlich in einigen Scenen der Bronzethür, die mit einer Genauigkeit, die ohne Kenntnis des Wortlautes nicht verständlich ist, sich dem Dichter anschliessen. Narkissos[30]) ist dargestellt, wie er mit beiden Händen nach seinem Spiegelbilde fasst, ganz wie er bei Ovid (Met. III 428 f.)

in medias quotiens visum captantia collum
brachia mersit aquas.

Aber noch Auffallenderes lehrt uns eine der bisher noch nicht näher besprochenen bukolischen Scenen. Im Allgemeinen hat es keinen Zweck, den Quellen dieser Gattung von Darstellungen nachzuspüren; bescheidene, wenn auch indirecte Kenntniss Vergil's oder selbst nur seiner Nachahmer, die es seit Petrarca reichlich gab,[31]) genügte, um für solche Scenen den Stoff zu liefern. Schalmeiblasen, Schafmelken, Zwiegespräche von Hirten, dazu das Volk von Satyrn, das seine Pansgestalt natürlich bakchischen Scenen antiker Reliefe verdankt, während sein Treiben, besonders das

---

[26]) Müntz und Fabre, la bibliotèque du Vatican au XV. siècle (Bibl. des écoles d'Athenes et de Rome 48) S. 5 f.

[27]) Müntz-Fabre a. a. O. S. 8.

[28]) Tratt. S. 303 ed. Oett.: alcune cose ch'io o lette. S. 611: leggi Isopo in greco.

[29]) v. Oettingen im Tractat S. 37 f.; vgl. Ant. Averlino S. 43.

[30]) S. 5 unten: rechts, links 6.

[31]) Burckhardt, Cultur der Renaissance II³, S. 69. Voigt, Wiederbelebung des class. Alt. II³, S. 397.

oft wiederholte Kuhhornblasen sie ganz im Sinne der Bukolik als Vertraute und Verwandte der Hirten erscheinen lässt, das Alles braucht von bestimmten Dichterstellen nicht abhängig zu sein.[32]) Eine einzige Scene führe ich mit Bestimmtheit auf eine Schilderung Vergil's zurück. Der berauschte Alte in dem Bildchen l. r. 14, um den zwei Knaben und ein Weib beschäftigt sind, ist der Silen aus der 6. Ekloge (v. 13 ff.):

Chromys et Mnasylos in antro
Silenum pueri somno videre jacentem,
Inflatum hesterno venas, ut semper, Jaccho:
Serta procul, tantum capiti delapsa, jacebant;
Et gravis attrita pendebat cantharus ansa.
Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
Luserat), injiciunt ipsis ex vincula sertis.
Addit se sociam, timidisque supervenit Aegle
Aegle, Naiadum pulcherrima; jamque videnti
Sanguineis frontem moris et tempora pingit,

was die Interpretationsfehler, der Becher, der statt von der Hand vom Baume herabhängt, und die Knaben, die aus den halbwüchsigen Burschen, die Vergil meint, zu Putten geworden sind, eher bestätigen als widerlegen.[33]) Ich brauche kaum zu bemerken, dass ich das letztere Beispiel für beweiskräftiger halte als das erstere; denn nicht der Stoff wie beim Mythos, sondern seine dichterische Gestaltung gab der bukolischen Scene ihren eigentlichen Reiz, und es ist schwer verständlich, wie ein Künstler darauf kommen oder darauf eingehen sollte, sie darzustellen, der diesen feinsten Reiz nicht empfinden konnte.[34])

Seltsam aber wäre es, wenn der für das Alterthum schwärmerisch begeisterte Künstler, der so eifrig ausbeutete, was von antiker Litteratur ihm zu Gebote stand, blind geblieben wäre für die Reste alter Kunst, die während seiner Arbeit ihn umgaben, und so fehlt es denn auch nicht an Zeugnissen seines Interesses für die monumentale Ueberlieferung. Das stärkste ist wohl die eben damals entstandene kleine Copie des Marcaurel[35]); aber auch die Rossebändiger von Monte Cavallo interessirten ihn[36]),

---

[32]) Einwirkung verwandter Scenen der mittelalterlichen Monatscyclen (vgl. über diese Strzygowski, Kalenderbilder S. 52 f, 85 f.) scheint mir höchstens im Allgemeinen denkbar.

[33]) Möglich, dass noch in zwei anderen Scenen derselben Serie vergilische Motive nachklingen: 18, die an das Zwiegespräch des mit zwei Böcklein zur Stadt ziehenden Moeris und des Burschen Lycidas Ecl. IX erinnert, und 12, bei der man an denselben Moeris denken möchte, den vom hohlen Eichbaum herab eine Krähe vor unbesonnenem Trotz gegen den neuen Gutsherrn warnt (Ecl. IX 14 f.).

[34]) Aehnliches liebevolles Eingehen auf eine idyllische Stimmung beweist die Scene l. r. 13 mit ihrem reichen und feinen Detail: Epheukranz, Syrinx, Krummstab, Schlauch, Napf und Milchkübel.

[35]) Jetzt in Dresden. Abgeb. Gaz. archéol. 1885 f. Taf. 44, wozu Courajod S. 382.

[36]) Er erwähnt sie später im Tractat S. 732.

und die Trajansäule preist er als Muster historischer Darstellung und reproducirt sie im Geiste als Ehrendenkmal für König Zogalia.[37]) Von vorn herein darf man daher erwarten, dass auch die Bronzethür nicht wenige Entlehnungen antiker Motive aufweisen werde, und diese Erwartung wird nicht getäuscht.

Als Entlehnungen von antiken Sarcophagreliefen oder verwandten decorativen Sculpturen erkennt man auf den ersten Blick die schwebenden Eroten, die beide Thürflügel krönen und an der Fussleiste des Petrusmartyriums wiederkehren, aus ähnlicher Quelle stammen die ebenso verwendeten Tritonen unter dem Paulusmartyrium und die um Ornamente gruppirten Greife unter dem Petrusmartyrium. Drei römische Grabmäler sind im Petrusmartyrium getreu, wenn auch zum Theil phantastisch ergänzt wiedergegeben, und wenn in demselben Relief Statuen als Schmuck der Attika verwendet sind, so wissen wir, dass ein römischer Triumphbogen, vermuthlich der Constantin's, dazu die Anregung gegeben hat. Von den Barbarenstatuen dieses oder eines ähnlichen Monumentes ist das characteristische Detail der an den Knöcheln zusammengebundenen Hosen auf die grossen Figuren der Apostelfürsten übertragen[38]), und es ist für Paulus auch im Martyrium beibehalten, wo die Tracht des Henkers an Barbarenfiguren der Trajanssäule erinnert. Besonderes Interesse bietet die Roma des rechten unteren Reliefs dar. Auf Waffen sitzend wie eine antike ist sie wahrscheinlich nichts als die Copie einer solchen, in der nur das Marsidol als Zusatz Filarete's zu gelten hat; höchstens kann daneben die Möglichkeit in Betracht kommen, dass eine Virtus- oder Amazonendarstellung dem Künstler vorschwebte. Aber nicht nur die Roma selbst, ihre ganze Umgebung ragt als ein Stück Alterthum in die Scene herein. Die antiken Grabmäler dienen nicht nur als Staffage, sondern zur Orientirung, wozu den Anlass allerdings die Petruslegende gab, während in der Ausführung Filarete eigene Wege ging. Wie aus der Legende und den Mirabilien die Auffassung sich entwickelte, dass Petrus zwischen der Romulusmeta und der Terebinthe Nero's gekreuzigt worden sei, wie dann die Kunst die von der Tradition unmerklich vollzogene Umwandelung des Baumes in ein Gebäude auch bildlich fixirte und damit die Vulgata von der inter duas metas[39]) gelegenen Richtstätte schuf, das hat Strzygowski's Kritik[40]) überzeugend aufgeklärt. Dagegen hat er Filarete's Verhältniss zu seinen Vorgängern nicht richtig aufgefasst und deshalb in der Deutung

---

[37]) S. 652. 436 f.

[38]) v. Oettingen, Ant. Averlino S. 7.

[39]) Biondo, Roma restaur. I 45. 48. Inzwischen hat Geffroy (Atti dei Lincei 1892, S. 145 mit Tafel) eine dem Werk Filarete's fast genau gleichzeitige Ansicht Rom's von Bicci di Lorenzo veröffentlicht, die ebenfalls die Terebinthe (vgl. Geffroy S. 155) inter duas metas setzt, aber nicht nur ist wie bei Biondo die eine das Hadriansmausoleum, sondern die andere ist eine wirkliche meta, der Obelisk des vaticanischen Circus.

[40]) Cimabue und Rom S. 76 ff. Nur gestreift werden diese Fragen von Geffroy, Rév. d. d. mondes 1879 Sept. S. 377; vgl. Müntz, précurseurs de la Ren. S. 92 f.

der antiken Staffage des Petrusmartyriums geirrt. Die von ihm ausführlich wiedergegebene Stelle Biondo's, die sicher auf unser Relief sich bezieht[41]), setzt den Terebinthenbaum wieder in seine Rechte ein und bezeichnet das Hadriansmausoleum und die Romulusmeta als die in Schrift- und Bildwerken zur Ortsbezeichnung dienenden „duae metae", woraus wir authentisch erfahren, in welchem Sinne Filarete die beiden Gebäude und zwischen ihnen den Baum, wenn auch in lockerster Verbindung mit der Hauptdarstellung, in seinem Relief anbrachte. Höchst merkwürdig ist aber daneben, dass er auch von dem terebinthus als Gebäude, als „meta" weiss: denn dass seine Romulusmeta von Cimabue's terebinthus abgeleitet ist, bekundet er ganz offen dadurch, dass er ihr als Schmuck der abschliessenden „umgestürzten Pyramide", zu der die Baumkrone versteinert war, einen Kranz von Blättern giebt, die ein Vergleich mit dem benachbarten Baum deutlich als Terebinthenblätter erkennen lässt. Sehen wir weiter. Die Gruppe der beiden „Meten" und der tautologisch hinzugefügten Terebinthe befindet sich mit dem Palast des Nero und der Richtstätte auf demselben, nämlich dem rechten Ufer des Tiber, woraus sich ohne Weiteres ergiebt, dass die auf dem linken Ufer sich erhebende Pyramide, an der Roma sitzt, nichts mit jenen Wahrzeichen zu thun hat. Ferner aber ist nicht umsonst das ganze vom Tiber umflossene Stück Land mit Waffen bedeckt, sondern es ist damit als Marsfeld, der gegenüberliegende Hügel mit der Richtstätte demnach als Janiculus gekennzeichnet. Wir werden deshalb schliesslich nicht zweifeln, dass die Pyramide links wirklich die des Cestius ist, und die naive topographische Darstellung als einen Beweis gelten lassen, dass Filarete es liebte, in dem Rom seiner Zeit die Züge des alten aufzuspüren[42]).

Finden wir der offenkundigen Entlehnungen aus antiken Monumenten schon in den heiligen Bildern so viele, so haben wir in dem ganz profanen Beiwerk des Rahmens noch weit mehr der Art zu erwarten. Sicher ist es zunächst und längst ausgesprochen,[43]) dass die Portraits mit Ausnahme

---

[41]) vgl. Strzygowski S. 78.

[42]) Strzygowski's ansprechende Vermuthung, dass Biondo in diesem Falle der Berather Filarete's gewesen sei (a. a. O. S. 82), scheitert daran, dass dieser als Ort des Martyriums den Janiculus annimmt, während Biondo gegen diese Version ausdrücklich polemisirt. Später, als solcher Widerspruch verstummt war, konnte man Filarete's Relief wenigstens in diesem Punkte nicht missverstehen, und so findet sich schon bei Grimaldi bez. Torrigi in der irrig auf die von Fra Antonio Michele von Viterbo gearbeiteten Holzthüren bezogenen Beschreibung der Filarete'schen Thür (bei Müntz, les arts à la cour des papes I S. 44 f.; vgl. v. Oettingen, Averlino S. 53, 16) eine neue Umdeutung der legendarischen metae: „il martirio de' S. S. Pietro, e Paolo, di quello nel Gianicolo trà le due mete, cioè una alla porta di S. Paolo, e l'altra vicino a castello S. Angelo . . ." So wurde auch die Cestiuspyramide zur vaticanischen meta.

[43]) Platner a. a. O. S. 173. v. Oettingen S. 9. Müntz, préc. de la Ren. S. 93. Courajod, Gaz. des beaux-arts 1886, S. 316. Gregorovius VII 4, S. 663 f. Pastor, Gesch. der Päpste I, S. 269.

der wenigen, die sich durch Zeittracht auszeichnen, Nachbildungen, allerdings sehr allgemein gehaltene, von römischen Kaiserbildern sind, die in den meisten Fällen natürlich auf Münzen, hier und da vielleicht auch auf Gemmen oder Büsten zurückgehen; zu ihnen gesellen sich ähnliche Bildchen im Reliefschmuck der beiden Tribunale, vor allem der Januskopf im Giebel des linken, der gewiss das Gepräge eines As wiedergiebt. Aber es ist ferner eine höchst einleuchtende Hypothese v. Tschudi's, die durch die bisher erwähnten sicheren Beispiele von Entlehnungen wohl zur Gewissheit wird, dass auch das Randornament selbst mitsamt dem Princip, nach dem sein Figurenschmuck sich ihm einfügt, einem antiken Monument, nämlich den Pilastern entnommen ist, die einst das Grabmal Johann's VII. in der Crypta der Petersbasilica zierten, dann bei der Zerstörung des alten Baues heimathlos wurden, endlich aber unter Paul V. in der Confessio von St. Peter wieder Unterkunft fanden, theils in der Cappella di S. Maria dei febri (oder della bocciata), theils am Thürgewände des Einganges, der vom südlichen Umgang in das Innere der Confessio führt.[44]) Allerdings bin ich nicht der Ansicht, dass Filarete an diesem Monument zum ersten Male ein solches Decorationsschema beobachtete; er muss es von der Cathedrale seiner Vaterstadt her gekannt haben, wo Piero di Giovanni Tedesco, ebenfalls in Anlehnung an ein wer weiss wie vermitteltes antikes Vorbild an den Gewänden des Nord- und Südportales solche figurentragende Arabesken angebracht hatte.[45]) Aber statt der schwerfälligen und unharmonischen Arbeit des Trecentisten fand Filarete in jenen wenn auch späten Mustern antiker Decorationskunst eine Klarheit der Disposition und eine geschickte Ausnützung des Raumes, die ihm für seine eigene Arbeit sehr zu statten kamen. Das Rankenschema, dessen er sich bediente, liegt dort am klarsten vor in den weniger reich geschmückten Nebenpilastern Dionigi I 3, 4; III 2, 3, während es gedoppelt und mit Figurenschmuck fast überfüllt in dem vollständig erhaltenen Mittelpilaster Dionigi III 1[46]) auftritt. Die schlagendste Aehnlichkeit des antiken und des modernen Werkes besteht in den Zwickelbildern, die dort, des knapperen Raumes

---

[44]) Abgeb. bei Pistolesi, il Vaticano descritto (mir nicht zugänglich) II 4 und Dionigi, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum Monumenta Rom 1773 (2. Aufl. 1828) Taf. I 3, 4; III 1—3, das bedeutendste Stück III 1 besser bei Michaelis, Tübinger Gratulationsschrift zum Jubiläum der Wiener Universität 1865, wonach Wiener Vorlegeblätter Ser. IV Taf. 10. v. Tschudi (Rep. f. Kunstwissensch. VII (1884) S. 291 ff.) spricht nur von III 1—3. Die von ihm citirten Parker'schen Photographien 2985. 2987 habe ich in Rom nicht mehr auftreiben können. An verwandten Stücken ist heutzutage in Rom und den Provinzen kein Mangel; ich erinnere nur an die Ara Pacis, an die Fragmente aus dem mauretanischen Caesarea (Gauckler, Musée de Cherchel S. 44 f.) und den Rankenfries des Siegesmals in der Dobrudscha (Tocilesco, Monument von Adamklissi Taf. 3).

[45]) Abbildungen bei Müntz, précurseurs de la renaissance zu S. 50. 52. 56. Selbst Portraitmedaillons kommen hier schon vor.

[46]) Vgl. die Tafel bei Michaelis a. a. O.

wegen, allerdings viel häufiger als bei Filarete einzelne Thierfiguren (Vögel, Ziege, Steinbock, Maus, Eichhörnchen, Eber, Wolf), ein paarmal auch ebenso knapp behandelte Menschengestalten (Musen, Eroten, Jäger, Pygmaee[47])) sind; aber auch die Ersetzung der Blüthe oder Frucht durch figürliche Darstellungen war in den Pilastern vorgebildet, und dass schwebende Eroten den oberen Abschluss zweier jener Ornamenstreifen bilden (I 3 und III 3), wird man nun, so leicht dieses Motiv auch anderswo unserem Künstler begegnen konnte, nicht mehr für gleichgiltig halten. Endlich ist auch das originellste Motiv des antiken Vorbildes, wenn auch freilich sehr abgeschwächt, wieder zur Verwendung gekommen. Statt der menschlichen und thierischen Halbfiguren, die dort im Mittelpilaster, einige Male auch in den Seitenpilastern aus den Blüthenkelchen herauswachsen, sehen wir sechsmal einen Mann dargestellt, der aus der Blüthe heraussteigend bald mit Keule oder Speer, bald mit Pfeil und Bogen das um ihn her kriechende und schlüpfende Gethier bedroht. Nicht eine Nachbildung, wohl aber eine Reminiscenz an dieses so aufdringlich wiederholte Motiv erblicke ich in der Scene r. l. 15 der Petersthür, die einen nackten Mann darstellt, der aus einem hohlen Eichbaum heraussteigend eine Nebenranke des grossen Acanthus fasst. Die lustige Phantastik des Originals fand bei dem Meister, der noch keine Grottesken ahnte, kein Verständniss; wollte er das Motiv nicht umkommen lassen, so musste er es in platte Wirklichkeit übersetzen.

Im Uebrigen ist die Anlehnung an antike Darstellungen doch seltener als man von dem Zeitgenossen des Poggio und Ciriaco erwarten sollte. Die Wölfin mit den Zwillingen ist natürlich von einem antiken Typus und zwar nicht von dem der berühmten Bronzefigur, die damals noch ohne die Zuthat der Zwillinge war[48]), sondern von Münzbildern abhängig. Auf Sarcophagreliefe, nebenbei wohl auch auf Gemmen, werden zurückgehen der Kentaur mit dem nach Nereidenart auf seinem Rücken gelagerten Weib (r. u. dr), der etwas variirt am Helm unter der Marcaurelstatuette[49]) wiederkehrt; der Raub der Persephone (l. r. I), der in den engen, annähernd kreisförmigen Rahmen sich auffallend schlecht einfügt[50]); das gelagerte Weib l. r. 8, das an Tellusdarstellungen erinnert; die Scenen und einzelnen Figuren aus dem bakchischen Kreise, besonders die am Palast des Nero im Petrusmartyrium dargestellten und unter diesen wieder vor allen die an der ersten Säulenbasis, die, wie Amelung bemerkte, genau der linken Scene eines kapitolinischen Sarcophags[51]) entspricht. Auch der melkende

[47]) Einen solchen sehe ich in der kleinen Gestalt I 3 unten, die wohl in Beziehung zu dem im nächsten Zwickel dargestellten Kranich zu denken ist.

[48]) Vgl. Michaelis, Röm. Mitt. VI S. 12 f., Helbig, Führer I S. 476 ff., N. 612.

[49]) Gaz. arch. 1885 Taf. 44.

[50]) Dagegen könnte die blumenpflückende Persephone (r. l. III) höchstens im allgemeinen von einem antiken Bildwerk angeregt sein, da sie vom üblichen Typus abweicht.

[51]) Mus. Capitol. IV 60; ähnlich München, Glyptothek 116.

Hirt l. r. 17 und die Opferscene an der Attika des Neropalastes können aus solcher Quelle stammen, wenn man bei letzterer nicht vielmehr an ein Triumphalrelief zu denken hat. Jedenfalls enthält diese Opferdarstellung die interessanteste aller Entlehnungen, denn es kann kein Zweifel sein, dass uns hier zum ersten Male die in der Renaissancekunst so berühmt gewordene Scene begegnet, deren grossartigste Nachbildung Raffael's Opfer von Lystra ist[52]). Sicher von Triumphalreliefen sind die Medaillons mit Jagdscenen an demselben Palast abhängig, wie denn Anlage und Ausschmückung dieses und des bescheideneren Baues im Paulusmartyrium gewiss mehr Widersprüche gegen antike Baugewohnheiten aufweisen würden, wenn nicht erhebliche Reste des Alterthums seinem begeisterten Verehrer vor Augen und vertraut gewesen wären. Endlich verräth sich seine Kenntniss antiker Denkmäler in kleinen Zügen, die uns inmitten selbständig, wenigstens sicher nicht nach antikem Vorbild componirter Scenen begegnen. Mühelos und, soweit die Kleinheit der Bildchen ein Urtheil gestattet, im Wesentlichen richtig verwendet er antike Gewandmotive, nicht immer so schön und klar wie bei dem gelagerten Weib l. r. 8, das ich eben deshalb auf ein bestimmtes Vorbild zurückführen möchte, jedoch im Ganzen häufiger als eine ausgesprochene Zeittracht, die von Männern nur einige der Hirten und Hermes der Argostöter tragen, während bei der Frauentracht allerdings das knapp und schlicht anliegende Gewand des 15. Jahrhunderts überwiegt. Panzer, Helme, Schilder und Schwerter beweisen, dass Filarete ihre antike Gestalt und Decoration sehr wohl kannte; mit Ueberraschung aber bemerkt man an dem Weib r. l. 16, dass ihm auch die characteristische Haltung des Trompetenbläsers, der die eine Hand an den Kopf legt, gewiss von einer Sarcophagfigur, bekannt war. Die interessanteste Entlehnung eines antiken Einzelmotivs bieten wohl die nicht weniger als viermal, wahrscheinlich aber noch öfter in den Martyrien wiederkehrenden Kahlköpfe dar, die den Beweis liefern, dass Filarete den Typus der sogenannten Scipioköpfe[53]) schon kannte und seines spezifisch römischen Characters sich völlig bewusst war.

Nach alledem wird es nur zum geringen Theil Filarete's Schuld sein, dass die Köpfe in der Akanthusranke verhältnissmässig selten bestimmte Benennungen zulassen. Ich erkenne mit Sicherheit nur Hadrian [r. r. V[54])], Antoninus Pius (r. l. I), Caligula (r. l. V), mit etwas mehr Vorbehalt

---

[52]) Das Vorbild ist vielleicht das Relief der Uffizien Dütschke N. 29, das mit den 1569 gefundenen Reliefen der Ara Pacis nichts zu thun hat, vielmehr um die Mitte des 16. Jh. sicher schon bekannt ist; vgl. v. Duhn, Miscellanea Capitol. 13,6 und Matz-Duhn, Ant. Bildwerke in Rom III, 3507. Ist es auch das der aus dem 15. Jh. stammenden Zeichnung des Escurialcodex (vgl. Müntz, les antiquités de la ville de Rome aux XIV, XV et XVI siècles, S. 159: Bas-relief avec le sacrifice d'un taureau (prototype du sacrifice de Lystra?)?

[53]) Vgl. über deren wahre Bedeutung Six, Röm. Mitt. 1895, S. 184 ff.

[54]) Gross und ziemlich treu abgebildet bei Müntz, précurseurs de la renaissance S. 93.

Antonia oder Agrippina d. ä. (r. l. IX), Faustina (ebenda VII), Galba (r. r. I); auf weitere Benennungen verzichte ich[55]. Dass alle diese Köpfe, also auch die in Renaissancetracht, und die mehr ideal erscheinenden r. r. IX. XII, r. l. XIV, von denen der letztere an den sog. Vergil, den man jetzt wohl Triptolemos nennen darf, erinnert, wirklich Portraits sein sollen, ist nicht zu bezweifeln; wollte man daraus aber folgern, dass Filarete kein besonders scharfes Auge für individuelle Züge oder wenigstens nur geringe Fähigkeit sie wiederzugeben besessen habe, so würden das viel kleinere, vortrefflich gelungene Neroportrait im Paulusmartyrium und das ganz winzige, dennoch gut erkennbare im Petrusmartyrium genügen, eines Besseren zu belehren.

Sollte dieser betriebsame Künstler, dem Erinnerungen und Vorbilder so reichlich zu Gebote standen, in hartnäckiger Einseitigkeit sich an die Antike gehalten, das Mittelalter vielleicht gar verachtet haben? Fast sieht es so aus, und der Nachklang mittelalterlicher Weise in den Heiligenbildern ist, ihrer grossen Ausdehnung zum Trotz, nicht kräftig genug, um sich gegen den ringsum ertönenden Chor antiker Motive zu behaupten[56]. Um so überraschender ist es zu beobachten, dass das Mittelalter einmal, bei der Darstellung der Terebinthe, mit dem Alterthum concurrirt (vgl. S. 15 f.), ein anderes Mal sogar in das antike Scenarium des Randes sich einschleicht. Wie nämlich aus Florenz das Rankensystem stammen wird, das Filarete angesichts des antiken Vorbildes später nur strenger und feiner durchbildete, so ist ganz sicher einem Florentiner Monument entlehnt der meisselnde Bildhauer r. l. 17, der ebenso gewiss hier Daidalos bedeutet, wie sein Vorbild der typische Vertreter der Bildnerei am Campanile des Florentiner[57] Domes oder der entsprechende von Orsanmichele[58] ist.

Ein ziemlich umfangreiches Register von Entlehnungen ist das Ergebniss unserer Untersuchung. Aber gerade die grosse Anzahl der antiken Stoffe giebt uns die Möglichkeit, auch Filarete's eigene Erfindungsgabe an den nicht wenigen Bildchen zu würdigen, deren Thema die Antike gar nicht, selten oder anders behandelt. Zu den ersteren gehören die Scenen aus der römischen Sage: Scaevola, Raub der Sabinerinnen, Sturm auf's Capitol, Claelia, Horatius Cocles, Tarpeja, Curtius[59] und die Fabelstoffe, für die ihm indess mittelalterliche Bildwerke Vorbilder oder wenigstens Anregungen bieten konnten; unantike Typen aber zeigen Europa[60], Medusa,

---

[55]) Die Publicationen sind hier natürlich ganz unbrauchbar, vorzügliche Hilfsmittel dagegen die neuen Anderson'schen Photographien. Vergleichsmaterial bequem bei Imhoof-Blumer, Portraitköpfe auf römischen Münzen.

[56]) Nachwirkung mittelalterlicher Monatsbilder in einigen der idyllischen Scenen ist nicht sicher genug; vgl. S. 14, Anm. 32.

[57]) Abgeb. z. B. Müntz, la renaissance S. 125.

[58]) Alinari 2316.

[59]) Das vermuthlich gefälschte capitolinische Relief ist erst 1553 gefunden; vgl. Helbig, Führer I 544.

[60]) Sie reitet nach Männerart auf dem Stier.

Minotauros, die Argonauten, der Reiter mit dem König, das Scheusal, das wohl eine Furie darstellen soll, endlich als schlagendste Beispiele unantiker Gestaltung die bukolischen und die Verwandlungsscenen: Deukalion und Pyrrha, die Joscenen, die tyrrhenischen Seeräuber, Apoll und Daphne, Aktaion. Man sieht, es blieb noch ein recht weites Feld, auf dem Filarete sich frei bewegen konnte, und trotz des geringschätzigen Urtheils, mit dem man ihn gewönlich abfertigt, hat man anerkannt, dass er gerade hier, wo er seinen Lieblingsstoffen sich unbefangen hingeben konnte, sich von seiner besten Seite zeige.

Im Ganzen ist die genaue Betrachtung der winzigen Randreliefe geeignet, unsere Meinung von dem Künstler zu verbessern; denn muss man ihm auch Mangel an Raumsinn, gedankenlose Nichtachtung des Beschauers, stillose Willkür, besonders in der Auswahl der Darstellungsstoffe, vorwerfen, so ist doch anzuerkennen, dass er im Kleinen geschickt und gefällig dargestellt, und was noch mehr sich aufdrängt, dass seine Bildung doch etwas tiefer ging, als man zunächst glauben sollte. Dafür zum Schluss noch einen kleinen Beleg aus den Hauptdarstellungen, die im Uebrigen ebenso wie die zeitgeschichtlichen Reliefe der Querstreifen ausserhalb des Rahmens dieses Aufsatzes liegen. Ebenso schwer erkennbar wie die höher angebrachten Randreliefchen und die kleinen lateinischen Beischriften, die sich an verschiedenen Stellen finden, ist die einzige griechische Inschrift der Thür, die im Nimbus der Maria steht, und, früher nur von den Zeichnern beachtet[61]), jetzt in Anderson's Photographie vortrefflich lesbar ist. Sie lautet:

XAIPE · KEXAPITωMENH · MAPIA · ὁ KΥPIoσ · META [· σoΥ]

(den Schluss verdeckt der Schleier), ist also derselbe englische Gruss, der lateinisch an der Fussleiste des Marienreliefs steht. Fehlerlos und alles andere als ungewandt, sogar elegant geschrieben, bestätigt diese Inschrift, dass Filarete's Interesse für griechische Litteratur[62]) keineswegs erheuchelt war, wie sie andererseits der Vermuthung Courajod's Recht giebt, dass die Odysseus-Irosplaquette der Ambraser Sammlung (Molinier, Plaquettes No. 82) mit ihren griechischen Aufschriften ein Werk unseres Meisters sei[63]). Nebenbei aber verräth sie uns unvermuthet ein Interesse für kirchliche Dinge bei demselben Künstler, der sich bei der Ausschmückung seiner Prachtthür sonst so gern als Heide geberdete, und die Verbindung des Lateinischen, Griechischen und Arabischen[64]) in diesen Beischriften

---

[61]) Sorgfältig copirt bei Valentini; aus Tosi's Zeichnung entziffert v. Oettingen, Averlino S. 53, 13 nur das eine Wort MAPIA.

[62]) Vgl. Dohme, Jahrb. der preuss. Kunstsamml. I S. 233.

[63]) Gaz arch. 1887, S. 286.

[64]) Dass diese in den Nimben des Heilands und der Apostelfürsten, in den Borden der hinter letzteren aufgehängten Teppiche und stellenweise hinter den Randreliefen des rechten Thürflügels angebrachten arabischen Inschriften, wie trotz der Zierlichkeit und Sorgfalt der einzelnen Zeichen von vornherein zu erwarten, sinnlos sind, bestätigt mir Ignazio Guidi, der auf meine Bitte die Liebenswürdigkeit

erscheint als Filarete's persönliche, in ihrer Naivetät gewiss anziehende Kundgebung für die Idee der Union, die er im Auftrag ihres eifrigsten und scheinbar erfolgreichen Vertreters schlecht und recht im Bilde dargestellt hatte, nicht ahnend, dass diese seine schwächste Leistung die gepriesene Union selbst so lange überleben sollte.

---

hatte, das Original nachzuprüfen. Er schreibt: „Ho esaminato a lungo le iscrizioni che Ella mi designava, ma non sono riuscito a leggervi nulla; sono chiarissimamente lettere e nessi di lettere arabe (specialmente سَا, سَاا, كَارْ) ma non danno nessun senso. Talune lettere sono rovesciate come ء, 2 per لا, ح; anzi vi sono anche due segni che somigliano moltissimo alle lettere ebraiche א e ש. Delle lettere che sono nel nimbo di Cristo, il Lanci (Tratt. delle simbol. rappresent. arabe II 211 f.). ha dato una lettura ed una traduzione, che sono a mio giudizio, incertissime, per non dire fantastiche. Lo stesso Lanci confessa che altri parti delle iscrizioni della porta sono fantastiche. Io sono persuaso che si tratta di lettere isolate arabe, adoperate per ornamento."

Zu den Künstlerviten des Giovanni Battista Gelli.*)

Von **G. Gronau.**

Giovanni Battista Gelli[1]), geb. 1498, war wie sein Vater Carlo di Bartolomeo di Niccolò seines Zeichens ein Strumpfwirker (nicht Schuhmacher, wie man des öftern liest). Frühzeitig schon erwachte in ihm die Liebe zu den Wissenschaften; vor Allem studirte er Dante unermüdlich. Die Liebe zu Dante, sagt er selbst „mi mosse — nella professione che io faceva e fo, tanto diversa da le lettere, a mettermi a imparare la lingua latina e di poi a spendere tutto quel tempo, che io poteva torre a le mie faccende familiari, negli studii delle scienze e delle buone arti“ [2]). Stets ging er dabei seinem Handwerk nach und schlug das Anerbieten von Freunden, die ihn unabhängig zu stellen suchten, ab. Bescheiden lebte er von seiner Hände Arbeit.

Das erste Werk, welches von ihm im Druck erschien, war die Komödie „La Sporta“ (1543), 1546 folgten I Dialoghi, bekannter unter dem spätern Titel der Capricci del Bottaio. Als einem der „gelehrtesten Autoren seiner Zeit“ — so nennt ihn Tiraboschi — konnte es ihm nicht fehlen, dass er bald nach Gründung der Akademie zu deren Mitglied gewählt wurde; im Jahre 1548 war er ihr fünfzehnter Konsul. Bis zu seinem Tod (1563) gehörte er ihr als eine Hauptzierde an und hielt dort — auf

---

*) Während der folgende Aufsatz im Druck war, erschien im Heft V dieser Zeitschrift die Besprechung von Gelli's Viten von C. v. Fabriczy. Die Erwägung, dass ich in manchen Punkten von den dort gegebenen Ausführungen abweiche, auch hier und da mehr ins Detail gehe, veranlasst mich trotzdem zur Publikation meiner kleinen Abhandlung. Nur habe ich mit Rücksicht auf jene Besprechung einige Aenderungen vornehmen zu müssen geglaubt.

[1]) Ueber das Leben des Gelli unterrichtet man sich man besten durch die Einleitung, die Agenore Gelli seiner handlichen Ausgabe der Hauptwerke des Gio. Battista (Florenz, Le Monnier 1855) vorausschickt. Vergl. Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell' accademia Fiorentina (Florenz 1700) p. 51 ff. und Salvini, Fasti Consulari dell' accademia Fiorentina (Florenz 1717) p. 74 ff., sowie den Artikel Gelli in der Encyclopädie von Ersch und Gruber.

[2]) Letture edite e inedite di G. B. G. sopra la comedia di Dante per cura di C. Negroni. T. I. p. 12.

besonderen Befehl des Herzogs Cosimo, dem ihn die Akademiker in Vorschlag gebracht hatten — Vorlesungen über Dante. Auch Petrarca's Sonette bildeten gelegentlich den Ausgangspunkt seiner Erörterungen. Man kann in der That nicht umhin, die umfassende Gelehrsamkeit des Verfassers, die in diesen Schriften hervortritt, zu bewundern. Gern wählt er wohl einen Vergleich aus dem Gebiet der Kunst, citirt Aeusserungen des Lionardo und des Michelangelo, ja erweitert die Behauptung, dass die Künste zu allen Zeiten in Florenz ihre Stätte gefunden haben, zu einem rapiden Abriss über die Geschichte der Malerei dieser Stadt[3]).

Seine intensive Beschäftigung mit Dante, dessen berühmte Strophen im elften Gesang des Purgatorio den Ausgangspunkt der modernen Kunstgeschichtschreibung bilden, mag ihn zuerst darauf hingelenkt haben, sich auch mit der Entwicklung der bildenden Künste in seiner Vaterstadt zu befassen, die Nachrichten zu sammeln, die er etwa über das Leben der Meister, welche hier gewirkt hatten, auffinden konnte. Die unmittelbare Veranlassung zur Niederschrift der Künstlerbiographien gab aber ohne Zweifel das Erscheinen der „Vite“ des Vasari i. J. 1550. Der Aretiner hatte in seinem Werke — wenn auch in wahrlich bescheidenem Umfang — die Kunstentwicklung in anderen Städten, vor Allem in Siena und Venedig, verfolgt; das war in den Augen eines Florentiners strengster Observanz ein schwerer Makel. Für Gelli gab es nur einen Grundsatz und der lautete: in Florenz sind die von den Barbaren erstickten Künste wieder erwacht; die meisten und die besten Künstler sind Florentiner gewesen; die Meister des Alterthums sind von ihnen erreicht, ja vielleicht übertroffen worden. In der Dedication seiner Viten trägt er dies vor, aber auch in den Lezioni klingt es wieder. Im Gegensatz zu Vasari wollte Gelli ausschliesslich Florentiner Künstlergeschichte schreiben — wie einige Jahrzehnte vor ihm Antonio Billi.

Innerhalb dieser Grenze, die er sich selbst gesteckt, strebte der Autor eine gewisse Vollständigkeit an. „Io ò brevemente raccolto, so heisst es in dem Dedicationsbrief an Francesco di Sandro, la vita et alcune de le opere della maggior parte di quegli che si son in queste arti exercitati.“ So hatte er u. A. das Leben des Michelangelo geschrieben, wie ein kurzer Hinweis im Leben des Giotto ergiebt; und der Verlust gerade dieser Biographie ist um so mehr zu bedauern, als wiederholte Anführungen gelegentlicher Aeusserungen des Meisters, die uns von dessen anderen Biographen nicht überliefert sind, darauf schliessen lassen, Gelli habe in persönlichen Beziehungen zu ihm gestanden oder durch vertraute Freunde genauere Mittheilungen über ihn erhalten. Dass der Autor seinen Plan wirklich durchführte, d. h. eine nahezu vollständige Künstlergeschichte bis auf seine Zeit geschrieben hat, nicht etwa durch besondere Umstände, die sich unserer Kenntniss entziehen, an der Weiterführung gehindert, sein Werk als Fragment liegen liess, scheint mir der erwähnte Dedicationsbrief

---

[3]) Lettioni fatte da G. B. G. (Firenze 1855) p. 363.

zu beweisen. Man pflegt die Einleitung zu schreiben, wenn das Buch fertig ist, und nicht ziemlich weitläufig Jemandem ein Werk zu widmen, welches etwa die Hälfte der geplanten Ausdehnung erreicht hat.

Wie dem immer sein mag, auf uns ist Gelli's Buch nur als Bruchstück gekommen. Aber auch dies hat sich lange der Kenntniss der Forscher entzogen.[4]) Man wusste aus der kurzen Notiz bei Salvini[5]), dass in der Strozzi'schen Bibliothek unter No. 952 sich ein Codex befunden hatte, Vite d'artisti von Gelli, der im Ganzen 20 Biographien enthielt, und mit dem Leben des Michelozzo aufhörte. Auf Salvini beruhen alle späteren Angaben. Durch verschiedene Hände war das Manuscript in den Besitz des Herrn G. Mancini in Cortona gelangt, der aber die Einsicht nicht gestattete. Nun hat sich der Besitzer endlich entschlossen, im Archivio storico Italiano[6]) Gelli's Künstlerviten zu veröffentlichen, so dass man nicht mehr mit ihnen als einer unbekannten Grösse zu rechnen hat. Es sei uns gestattet, im Folgenden einige Bemerkungen über dieselben zusammenzustellen.

Das Manuscript, entnehme ich der kurzen Einführung des Herausgebers, hat 20 Seiten, wovon 12 von geübter Copistenhand geschrieben, 8 weniger eigen und mit ungenauer Orthographie. Der zweite Copist hat auch wiederholt Lücken gelassen, vielleicht weil er Gelli's Handschrift nicht zu entziffern vermochte. Mit eben diesem Grund könnte man die häufigen groben Missverständnisse erklären, welche den Text fast bis zur Sinnlosigkeit entstellen, wenn wir nicht die Schuld dem Gelli selbst beimessen wollen, der seine Vorlagen confuse ausschrieb. Wir werden auf solche Irrthümer unten zurückkommen.

Die Abfassungszeit der Viten lässt sich wenigstens annähernd, glaube ich, bestimmen. Der Herausgeber nimmt mit Unrecht an, sie seien kurz vor Gelli's Tod (1563) verfasst. Im Leben Giotto's erwähnt der Autor Michelangelo's jüngstes Gericht „fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo“ (p. 41). Aus dieser Wortfassung geht hervor, 1. dass der Auftraggeber, Papst Paul III., seit kürzerer oder längerer Zeit nicht mehr am Leben war, 2. dass der nächste Papst, welcher den Namen Paul führte, noch nicht zur Herrschaft gelangt war, sonst hätte Gelli ohne Zweifel gesagt „al tempo di papa Paulo III“. Danach würde sich die Zeit zwischen November 1549 und Mai 1555 ergeben; wahrscheinlich haben wir die Abfassungszeit gegen das Ende dieses Zeitraumes zu rücken. Ein argumentum ex silentio — an und für sich immer mit Vorsicht aufzunehmen — würde diese Datirung bestätigen. Im Leben des Taddeo Gaddi (p. 44) führt er an, dass die Familie Gaddi zu seiner (des Gelli) Zeit vier Brüder gehabt habe, von denen der eine Cardinal, einer cherico di camera, einer Signore und der letzte texaurier della Marca gewesen sei. Der Cardinal ist Niccolò, der

---

[4]) Baldinucci scheint Gelli's Viten gekannt zu haben, sie sind in seiner Biographie des Antonio Veneziano benutzt. Vielleicht war Gelli seine Quelle auch für die Vita des Verrocchio.

[5]) l. c. p. 77.

[6]) Serie V, Anno XVII; dispensa I del 1896 p. 32—62.

Cherico di Camera Giovanni, mit den andern sind wohl Sinibaldi und Luigi gemeint, ersterer senatore, der andere eine Art Hofbanquier Leo's X.[7]). Nun wurde ein anderer Spross des Hauses, ein Neffe des Niccolò, Taddeo, im März 1557 Cardinal. Es ist wahrscheinlich, dass Gelli angeführt hätte, dass zwei aus der Familie den Purpur getragen haben; dies an und für sich unsichere Argument kann so zur Bestätigung obiger Berechnung dienen.

Als Ganzes betrachtet, ist Gelli's Werk, wie Frey richtig vermuthete, „eine litterarische Compilation ohne grossen selbständigen Werth". Die Quellen, deren er sich bediente, sind uns bekannt: nämlich Ghiberti's Commentar, il libro di Antonio Billi, der s. g. primo testo, die erste Ausgabe des Vasari und wahrscheinlich der Anonymus Magliabechianus XVII, 17, den wir mit Frey Anon. X nennen wollen[8]). Gelli nennt freilich nur Ghiberti's Schrift in dessen Biographie[9]) („secondo che schrive egli medemo"), während er auf andere Quellen nur gelegentlich hindeutend verweist („secondo alcuni" — von Antonio, dem Schüler des Agnolo Gaddi heisst es „chiamato da chi da Siena, da chi da Vinegia"). Das hält Gelli freilich nicht ab, sich Entlehnungen im weitesten Umfang zu gestatten, bisweilen ein grösseres Stück fast wörtlich seiner Vorlage zu entlehnen. Vielfach aber begnügte er sich, das Thatsächliche zu übernehmen und es selbständig stilistisch zu formuliren. In der Anordnung, in welcher er die einzelnen Meister aufführt, weicht er meist von seinen Quellen ab, ohne dass sich klar erkennen lässt, welches Princip er dabei befolgte. Auch in der Aufzählung der Werke des einzelnen Meisters hat er eine besondere Reihenfolge. Meist beginnt er mit den Werken, die sich in Florenz befinden und lässt dann diejenigen folgen, die in andern Orten vorhanden sind; gewöhnlich führt er, wenn mehrere Werke desselben Künstlers in einer Kirche sich finden, diese zusammen auf, während sie bei Billi z. B. oft getrennt sind (man vergl. das Leben Donatello's bei Billi und bei Gelli, man wird die ordnende Hand leicht gewahr werden)..

Der Inhalt von Ghiberti's zweitem Commentar ist ziemlich vollständig — mit Ausnahme der Sienesen, welche von dem eingefleischten Florentiner nicht beachtet werden — in Gellis Werk übergegangen. Wörtlich folgt er ihm selten, wozu freilich die etwas trockene Aufzählung nicht anreizen mochte. Immerhin ersieht man aus Kleinigkeiten, wie hoch er ihn als Quelle schätzte. Während Billi und Anon. X den Stefano „Scimia" nennen, indem sie darin dem Landin folgen, heisst es bei Gelli „Stefano chiamato il Dottore": denn Ghiberti beginnt „Stefano fu egregiissimo dottore." Natürlich bediente er sich dieser Quelle vorzüglich in der Biographie des Ghiberti selber. Aber sei es, dass der von ihm benutzte Text schwer zu

[7]) Litta, Familie Celebri im 2. Band; Monaldi, citirt von Baldinucci im Leben des Gaddo Gaddi.

[8]) Im Folgenden sind il libro di Antonio Billi und il Codice Magliabechiano in den Ausgaben von C. Frey (Berlin 1892) benutzt.

[9]) Er erwähnt auch „un libro di prospetiva" von Ghiberti, womit wohl der dritte Commentar gemeint ist.

entziffern war,[10]) sei es Schuld des Copisten, gerade in diesem Theil ist der Text besonders häufig verwirrt. Ich führe ein Beispiel an. „Ène (im Dom) di mezzo disegnio nella facciata la resurezione e asunzione di nostra Donna, e disegniò ancora gli altri dua dal lato fra la sepoltura die Lodovico . . . . . . (Lücke, ergänze: degli Obizi) e di Bartolomeo Valori di marmo in Santa Croce“. In dieser Fassung ist der Satz sinnlos, aber er wird ganz klar, wenn man hinter lato interpungirt, und statt fra liest „fece“. Auch was Gelli von der Mitra für Papst Eugen sagt, wird nur verständlich, wenn man Ghiberti's Text daneben hat (so macht er aus pietre — pitura).

Schwieriger gestaltet sich die Frage, wo Gelli den Billi benutzt hat. Fast könnte man denken, er habe ihn etwa aus dem Anon. X gekannt, welcher ja das libro di Antonio Billi fast ganz in seine Compilation aufgenommen hat. Aber diese Annahme schliesst sich aus, wenn man gelegentlich wörtliche Uebereinstimmung zwischen Gelli und Billi findet, wo die Wortfassung beim Anon. X anders lautet; z. B. liest man in dem Abschnitt über Lippo bei Billi: ,,Lippo Fiorentino. Costui fu gentile maestro, per quanto pativano e tempi suoj“. Bei Gelli heisst es: ,,Fu Lippo fiorentino assai gentiel maestro sechondo che pativano i tempi suoj“, während der einschränkende Zusatz beim Anon. X ganz fehlt. Ich möchte aus einigen Uebereinstimmungen vermuthen, dass dem Gelli das libro di Antonio Billi in einer Fassung vorlag, welche der uns von Petrei erhaltenen näher stand, als dem Strozzianus. In dieser Hinsicht erscheint mir eine Stelle besonders schlagend. Im Leben des Donatello sagt Gelli: „Fecie in Padova in detta chiesa del (lies: nel) dosale dello altare una pietra di marmo cholle Marie, cosa eccielentissima“, in genauer Uebereinstimmung mit Petrei, während Strozzianus und ebenso Anon. X ,,Pietà“ lesen. Auch sonst finden sich gelegentlich kleine, unwesentliche Uebereinstimmungen zwischen Petrei und Gelli. Wie bei den aus Ghiberti übernommenen Stellen, begegnen ihm auch, wo er den Billi ausschreibt, Irrthümer, die man sich aus flüchtigem Abschreiben entstanden denken mag. So heisst es im Leben des Verrocchio ,,fecie ancora il sepulchro di Lorenzo, di Piero, di Giovanni di Cosimo della nobilissima famiglia de' Medici, il quale è in San Lorenzo.“ Mit Hilfe des Textes bei Billi zu emendiren ,,fecie il sepolcro in Santo Lorenzo di Piero [et] di Giovanni di Cosimo de Medici“.

Dass Gelli den sog. „primo testo“, welchen wir aus zwei Citaten des Anon. X. kennen, benutzt hat, ist unzweifelhaft und bereits von Fabriczy bewiesen (a. a. O. p. 356). Um nicht in die Wiederholung zu fallen, verweise ich auf seine Ausführungen. v. Fabriczy glaubt nun annehmen zu müssen, dass an allen Stellen, an welchen Gelli und der Anon. X übereinstimmen, eben der „primo testo“ ihre gemeinsame Quelle war: denn Gelli, meint er, kannte den Anon. X überhaupt nicht, „wie ein Vergleich seines eigenen Textes mit dessen entsprechenden Partien unzweifelhaft ergiebt.“ Ich glaube durch genaue Vergleichung der Texte zu dem entgegengesetzten

[10]) Auch die uns erhaltene Handschrift des Ghiberti ist reich an dunkeln Stellen.

Resultat gekommen zu sein. Im Leben des Antonio Veneziano, den Gelli zu einem Florentiner stempelt, heisst es: „chiamato da chi da Siena, da chi da Vinegia“. Mit Letzterem könnte Billi (der ihn nebenbei in der Vita des Stefano erwähnt) oder auch Vasari gemeint sein — die Angabe da Siena findet sich unter den uns vorliegenden Schrifstellern nur beim Anon. X. Zudem aber stimmt die Biographie des Antonio bei beiden derart überein, sowohl im Wortlaut, wie in der Reihenfolge, in der seine Werke aufgezählt sind, dass ein Zufall ausgeschlossen ist. Auch sonst findet sich zwischen ihnen häufige Uebereinstimmung. Um noch ein Beispiel anzuführen: im Leben des Donatello ist die Reihenfolge der Werke, beginnend mit der Judith bis zur Verkündigung in Sta Croce (statt nunziata liest man bei Gelli das ganz unverständliche mitria) genau gleich, während bei Billi die in diesem Stück aufgezählten Werke: Judith, Bronze — David, Brunnen im Pal. Medici und im Garten der Pazzi, S. Giovanni im Pal. Martelli und Verkündigung in Sta Croce, von einander getrennt aufgeführt sind.

Nun will ich zugestehen, dass man sagen kann: beide Autoren haben dieselbe Quelle benutzt (eben den „primo testo“) und damit ist die Uebereinstimmung erklärt. Doch möchte ich zuerst darauf hinweisen, dass wir uns bis jetzt von dem Inhalt und der Gestalt des „primo testo“ durchaus keine Vorstellung machen können. Sodann aber beobachten wir, gerade wo Gelli und der Anon. X. aus einem andern Autor schöpfen, kleine Uebereinstimmungen — die zugleich Abweichungen von ihrer Vorlage sind —, welche man viel eher darauf zurückführen kann, dass Gelli das Werk des Anon. X gekannt hat, als auf gemeinsame Benutzung einer dritten Quelle. Für das Leben des Nanni di Banco benutzen beide den Billi, wo sie von seinen Werken am Dom sprechen. Sie erwähnen die Himmelfahrt Mariä, beide mit denselben aus Billi entlehnten Worten. Gelli stellt noch kurze persönliche Betrachtungen an. Während nun Billi zum Lob des Werkes kurz sagt „bellissima“, sagt Anon. X: „che è bella compositione“, Gelli „e bella la sua compositione“. In derselben Biographie ist die Notiz über eine Evangelistenfigur an der Façade des Doms bei beiden in derselben charakteristischen Weise umgestellt, trotzdem im Uebrigen der Wortlaut derselbe wie bei Billi ist. Im Leben des Taddeo Gaddi basiren alle unsere Quellen in Bezug auf das Fresco in Sta Croce mit der Heilung des Knaben auf Ghiberti. Dieser fügt bezüglich der auf diesem Bild angebrachten Portraits hinzu: „In essa è tratto del naturale Giotto e Dante, e'l maestro che la dipinse, cioè Taddeo.“ Billi bemerkt (Strozzianus): „Doue è la figura di Dante Alinghierj, doue sono tre figure al naturale insieme; e la sua è quella del mezo. Sono ritte.“ Bei dem Anon. X lautet der Passus: „Et al naturale vi ritrasse, come vi si può vedere, il suo maestro Giotto, et Dante Aldighieri, et se medesimo“ (che è quel del mezzo, et sono tutti a tre rittj — diese letzten Worte sind später hinzugesetzt, nach Angabe v. Fabriczy's). Endlich bei Gelli: „ne la quale opera ritrasse Giotto il suo maestro e Dante Aldighieri et se medeximo.“ Wie man ersieht, steht Gelli's Text hier im unmittel-

barsten Zusammenhang mit dem des Anon. X; gerade die wörtliche Uebereinstimmung in Kleinigkeiten — wie der Zusatz „il suo maestro“ — bei der Entlehnung des Inhalts aus der uns bekannten Quelle (Ghiberti) erscheint mir wenigstens ebensowohl den Zufall auszuschliessen, als auch die Annahme einer uns unbekannten weiteren Quelle — etwa des „primo testo“ —, aus dem beide diese Wortfassung copirten.

Ich begnüge mich mit den angeführten Stellen, welche sich leicht noch beträchtlich vermehren liessen, da ich hoffe zum mindesten wahrscheinlich gemacht zu haben, dass Gelli den Anon. X gekannt und benutzt hat. Diese Erscheinung ist interessant genug, und legt uns die Vermuthung nahe, dass der Autor des Cod. XVII, 17 dem Gelli persönlich nahe stand. Vielleicht dürfen wir ihn unter seinen Genossen in der Akademie suchen (etwa Cosimo Bartoli?).

Dass endlich Gelli den Vasari benutzt hat, ist bei einem Werk, welches damals, anfangs der fünfziger Jahre, in Florenz in Aller Händen war, selbstverständlich. Klar beweisen es auch mannigfache Angaben, die Gelli weder bei Ghiberti, noch bei Billi oder dem Anonymus fand, z. B. einige Anekdoten (wie Donatello die Gruppe des Nanni di Banco in Or San Michele aufstellt). Dabei erzählt er, wohl in Folge einer Verwechselung, dieselbe Geschichte, welche Vasari von Verrocchio und den Venezianern berichtet, von Donatello.

Es wäre uns wichtiger zu wissen, ob umgekehrt Vasari die Compilation des Gelli gekannt und etwa für die zweite Ausgabe seines Werkes verwerthet hat. Man darf da nicht vergessen, dass er in dem uns erhaltenen Stück nicht eben viel fand, was er für seine Zwecke hätte brauchen können. Gelegentlich finden sich kleine, nebensächliche Angaben in der Ausgabe von 1568 neu, welche der Aretiner von Gelli hat entlehnen können. So begegnet man in der Biographie des Giottino (den Gelli wie Vasari Maso sopradetto Giottino nennt) folgender kleiner Uebereinstimmung: Vas. I: Lavorò — in Sta Maria Novella alla cappella di San Lorenzo — un San Cosimo e San Damiano; Gelli: in Santa Maria Novella ne la cappella de' Giuochi un S. Cos. e Dam.; Vas. II hat: alla cappella di San Lorenzo de' Giuochi. Aus irgend einer anderen Quelle ist dies nicht entlehnt; aber Vasari konnte sich auch persönlich davon in Florenz unterrichtet haben. Aehnlich wird im Leben des Agnolo Gaddi (t. I p. 637) die Notiz, dass die Kappelle in Sta Croce den Alberti gehörte, in der zweiten Ausgabe Vasari's hinzugefügt; sie findet sich ebenfalls schon bei Gelli. Auch die Angabe, dass Ghiberti bei der grossen Thür des Baptisteriums Gehilfen verwandt habe, aber nur zum Nachciseliren (Vas. t. II p. 243), könnte dem Gelli entlehnt sein. Aber die angeführten, und die sonst noch vorkommenden Uebereinstimmungen zwischen der zweiten Ausgabe des Vasari und Gelli genügen kaum, um daraus sichere Schlüsse zu ziehen. Es ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, dass Vasari die Viten Gelli's kannte — von dessen Person er wiederholt mit Achtung spricht —; mehr kann man nicht sagen.

Aus unseren Bemerkungen geht also hervor, dass Gelli im Wesent-

lichen eine compilatorische Arbeit geliefert hat, indem er sich der meisten zu seiner Zeit bekannten Quellen für die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt bediente — mit Ausnahme etwa des Landin und der Biographie des Brunelleschi von Manetti[15]), deren Benutzung nirgends nachzuweisen ist, wennschon es für ersteren sicher, für letzteren wahrscheinlich ist, dass Gelli sie gekannt hat. Kritik hat er an seinen Vorlagen nur gelegentlich geübt, wie er z. B. das Grabmal Papst Johann's von Donatello nur mit der einschränkenden Bemerkung „diciesi" aufführt, und speciell betreffs der Statue der Fede an diesem Monument bemerkt: „la qual dicono esser di mano di Michelozo, ma per molti non si chrede che questa sia sua opera." Ob wir eine stillschweigende Kritik anzunehmen haben, wenn er seinen Quellen der Hauptsache nach folgt, aber ein einzelnes Werk fortlässt (z. B. das Lavabo von Donatello und Verrochio in der Sakristei von S. Lorenzo, welches bei Billi und dem Anon. X erwähnt ist), lässt sich nicht bestimmen.

Zieht man alle Angaben ab, welche Gelli aus seinen Vorlagen abschrieb, so bleiben nicht viel Notizen mehr übrig, die wir als sein geistiges Eigenthum zu betrachten haben. Wie oben bemerkt, ist allerdings die Anordnung im Gesammten wie im Einzelnen, sowie die Wortfassung der Hauptsache nach sein eigenes Werk. Sodann bereichert er seine Quellen sehr häufig um genaue Bemerkungen darüber, wo ein Kunstwerk sich befindet, welcher Familie eine Capelle gehört oder welchem Heiligen sie geweiht ist, kurz um Notizen, welche er durch persönliche Nachforschung an Ort und Stelle sich verschaffte. Wir fühlen deutlich bei der Lecture seiner Viten, wie sehr ihn Alles interessirte, was Florentiner Vergangenheit betraf. Meist sind die Angaben, soweit sich feststellen lässt, durchaus zutreffend, aber gelegentlich passirt ihm auch ein arger Lapsus. Z. B. erzählt er im Leben des Orcagna, dass die von ihm gemalte Capelle in Sta Maria Novella — welche später in Besitz der Tornabuoni überging und mit Fresken des Ghirlandaio geschmückt wurde — damals den Sassetti gehört habe. In Wahrheit war die Capelle Eigenthum der Ricci. Der Irrthum war entstanden in Folge der Angabe bezüglich der Ghirlandaio-Fresken. Denn solche befanden sich in der That auch in einer Capelle der Sassetti; diese aber lag in der Kirche Sta Trinità. Wie die Verwechselung entstanden ist, liegt klar auf der Hand.

An Thatsachen, welche den Kunstforscher interessiren, bleibt schliesslich nur wenig übrig. So mag man z. B. anführen, dass unter Buonamico's Namen das Bild der h. Humiliana aufgeführt ist, welches sich jetzt in der Academie noch unter demselben Namen befindet (die neuere Forschung schreibt es dem Pietro Lorenzetti zu; Cicerone, 6. Aufl., II, p. 541). Am interessantesten dürfte vielleicht eine Bemerkung in der Einleitung (p. 36) sein, wo Gelli von dem Jugendwerk des Michelangelo spricht, welches als

---

[15]) Ich kann hier nicht näher darauf eingehen, dass die Annahme, Manetti sei der Verfasser der Vita, in neuester Zeit erschüttert ist. S. Arch. stor. Ital. Disp. II, 1896.

Antike in den Handel kam — er nennt es il bambino, wie Michelangelo selbst — und sagt „fu venduto al cardinale di Ferrara“: dieser hätte es in seiner Sammlung als sein kostbarstes Stück gehalten. Wie man weiss, ist die Geschichte dieses bambino, des schlafenden Cupido, in Dunkel gehüllt, welches gänzlich zu lichten nicht recht gelungen ist. Nach Condivi wurde das Werk an den Cardinal von S. Giorgio verkauft; ferner bemerkt Condivi — welchem Vasari in der zweiten Ausgabe folgt —, es wäre dann nach Mantua gekommen. Ohne für Gelli's Angabe eintreten zu wollen, verweise ich darauf, dass er etwa gleichzeitig mit Condivi und unabhängig von ihm schrieb. Unter dem Cardinal von Ferrara hätten wir Hippolito d'Este zu verstehen; eben an ihn ist der bekannte Brief der Markgräfin von Mantua gerichtet, in welchem sie wegen des Cupido anfragt — was man meist auf die Statue des Michelangelo bezieht. Jedenfalls verdient Gelli's Notiz neben der Version des Condivi unsere volle Beachtung.

Das Resultat einer kritischen Betrachtung der Künstlerviten des Gelli ist also negativ. Wir wissen, seitdem die Publication vorliegt, dass sie in der Hauptsache unsere Kenntnisse wenig bereichern. Einige wenige Angaben wird man herausschälen können, aber auch sie nur mit strenger Kritik verwerthen dürfen. Vielleicht würde der Werth der Compilation grösser sein, wenn auch die andere Hälfte derselben erhalten wäre. Die Hoffnung, dass ein gelegentlicher Fund ein vollständigeres Manuscript von Gelli's Viten zu Tage fördern mag, darf man immerhin hegen. Dann wird man entscheiden können, ob man den Gelli unter den Darstellern der Florentiner Kunstgeschichte aufzählen muss, sei es als Compilator oder als selbständigen Quellenschriftsteller.

Planetendarstellungen aus dem Jahr 1445.

Von **R. Kautzsch.**

Die Ständische Landesbibliothek in Cassel bewahrt eine Bilderhandschrift, die bisher nur flüchtig in der kunstgeschichtlichen Litteratur erwähnt worden ist.[1]) So mag es gekommen sein, dass eines der anziehendsten Denkmäler der zeichnenden Kunst des frühen 15. Jahrhunderts in den Darstellungen der deutschen Kunstgeschichte keinen Platz gefunden hat, während wir uns mit weit roheren Erzeugnissen jahraus, jahrein abgeben.

Die folgenden Zeilen haben den Zweck, zunächst auf die Handschrift überhaupt nachdrücklich aufmerksam zu machen und sodann, die Bedeutung einer einzelnen Bildergruppe, die sie enthält, zu würdigen. Ich beginne mit einer Beschreibung der Handschrift.

Bezeichnung: Ms. Astron. fol. 1.

Perg. 14 ungezählte + 98 gezählte = 112 Bll. Lagen von 4 bis 5 Doppelblättern. Kustoden. Die Blätter sind 27,5 cm breit und 36 cm hoch. Der Raum für den Text ist mit rothen Doppellinien umrahmt: 16,5 cm breit, 23,5 cm hoch. Der Text ist durchlaufend, von einer Hand geschrieben. Auf der Seite 41 Zeilen. Rothe und blaue Initialen. Rothe Ueberschriften.

Kalendarium enthält neben dem chronologischen, astronomischen und astrologischen Theil auch noch Regeln über Aderlass. über die zu allerlei Unternehmungen geeigneten Zeiten und Aehnliches.

Auf der mit Papier überzogenen Rückseite des Vorderdeckels Figur zur Berechnung der Planetenbahnen. Bl. 1*a (roth): Registrum hujus kalendarij quere in fine. Bl. 1*b (roth): Circulus siue rota Imposicionis hystoriarum. Darunter Figur zur Bestimmung der Lectionen und Responsorien auf alle Kalendertage vom Anfang August bis zum 23. Dezember. Bl. 2*a

---

[1]) Von A. Schultz im Deutschen Leben mit (ungenauen) Abbildungen: Fig. 215 bis 217. Darnach von Riehl im Oberbayr. Archiv 49,1 (1895) S. 44 und von mir in meinen Einleitenden Erörterungen S. 52. Die Handschrift wurde auf einige Zeit an die Universitätsbibliothek nach Halle geschickt, wo ich sie eingehend untersuchen konnte. Die Erlaubniss zum Photographiren der Bilder wurde ebenfalls bereitwilligst ertheilt, wofür ich auch an dieser Stelle meinen Dank zu äussern nicht verfehlen will.

leer. Bl. 2*b ff. Kalender. In der Mitte des äusseren Randes jeder linken Seite ein Sternbildzeichen in farbig umrahmtem Rund (von 52 bis 58 mm Durchmesser). Bl. 14*b leer.

Bl. 1a (Anfang des Textes): (O)B got der almächtig ein schoppfer aller ceatur mir gibt fristung meins lebens . . .

Der Initial O ist in Deckfarben auf farbigem, rechteckig umrahmtem Grund ausgeführt. Von der oberen Ecke links gehen schlanke ornamentale Ranken aus. Farben: lebhaftes Blau, sehr helles stumpfes Grün, Gelb, dunkles stumpfes Rosa, Silber.

Bl. 29b ff. von dem aderlassen. Bl. 33a Aderlassfigur mit den Sternbilderzeichen der Monate, hell colorirt mit flüssigem Grün, Roth und Violett. Bl. 33b kurzer Text und Verse. Bl. 34a Aderlassfigur mit Buchstaben, die im folgenden Text erläutert werden. Beide Aderlassfiguren nehmen je die ganze Seite ein.

Bl. 39a ff. wenn das paden (har abscheren, negel besneijden, peltzen etc.) gut ist.

Bl. 44b. Von den speren (Sphären) etc.

Bl. 46a Geocentrisches Weltbild, oben eine kleine Darstellung der Krönung Mariä in Deckfarben (Rund, 44 mm im Durchmesser).

Bl. 46b (roth): Von den aigenschefften der Siben planetten In einer gmayn. (schwarz): (A)ristotiles, Ptolomeus vnd ander naturlich maister vnd sunderlich die da schreibent von der natur vnd einfluzzen des gestirns die beweisen . . . Bl. 48a Tafel.

Bl. 48b (roth): Von der natur vnd aigenschefften der Siben planetten yglichs besunder vnd von erst des Mons. (schwarz): (D)er mon ist der erst planet uber sich zu raitten . . . (Schluss): vnd dauon mag er uon ym selber sprechen also

Der mon der nydrest planet nazz
Haissz ich was ich wurck das ist lazz
Chalt vnd feucht mein wurken ist
Natúrlich vnståt zu aller frist
Der Crebs mein haws besessen hat
So mein figur darynnen stat
Vnd mich Jupiter schawet an
Chain ubels ich gewurken kan
Erhocht wurd ich in dem stier
Ym scorpen vall ich nyder schier
Die zwelff zaichen ich durch geng
In siben vnd zwamtzig tagen leng.

(U)on dem Mon schreibent die maister der kunst der stern also. . . (Schluss): wann der mon ist auch kalter vnd feuchter natur ader wasseriger.

Bl. 49a (roth): Von der gestalt vnd sitten der menschen die vntter dem Mon geporn werden (schwarz): (A)lbertus magnus Dorothius und Haly Abenragel die schreibent . . . (Schluss): Vnd dauon spricht der mon von seinen chinden also:

Wisst das mein figur
Nympt aller planetten natur
Der stern wurken get durch mich
Ich pin vnstått vnd wunderlich
Meine chint man kawm zemen kan
49 b Nymant sy gern sint vnttertan
Ir antlútz ist plaich vnd růnt
Grausam zend ein dicken můnt
Vbersewnig schelg ein aigen ganck
Gern hoffertig treg ir leib nit lanck
Lauffer gauckler vischer marner
Varentschuler vogler mulner pader
Vnd was mit wasser sich ernert
Den ist des mones schein beschert.

Das hat auch der munch von saltzburg von yn geticht:

Der mon ist feucht vnd darzu kalt
Sein chinder sint also gestalt
Dick vaist leib vnd augen clain
Slaffermg vnd sint gern ayn
Si cläffen vnd sind lewnig
Ir vil sint ubersewnig
Die mynn tut yn nit uberlast
Wann frewd ist yn ein seltzsam gast

Auf diese Verse folgen noch zwei Prosaabschnitte: Von dem tag des mons und Von der ur des mons. Darnach auf Bl. 50 a oben: Montag Darunter das Bild des Planeten. Auf Bl. 50 b beginnt dann der Text zum nächsten Planeten, der ganz ebenso eingetheilt ist: ein Prosaabschnitt, darauf Verse, dann zwei Prosaabschnitte, wiederum Verse, dazu die Verse des Mönchs von Salzburg, endlich noch zwei kurze Prosaabschnitte, worauf mit der neuen Seite das Bild folgt. Jedes Planetenbild hat eine Seite für sich. Die Bilder stehen auf Bl. 50 a. 52 a. 54 a. 56 b. 58 b. 60 b und 62 b. Sie sind von runden farbigen Rahmen umschlossen und messen 19,2 cm im Durchmesser.

Bl. 63 a Uon dreyerlay Jaren vnd iren Monatten in der gmayn.

Bl. 67 b Von den aigenschefften der zwelff monat vnd von erst des Jenners.

Bl. 68 Von den aigenschefften der menschen die in dem Jennár gepORN werden.

B. 69 a oben: Januarius. Darunter Rundbild des Januar. Darunter:

Escas per ianum calidas est summere sanum
Ante cibum vina tibi summas pro medicina
Atque recens potus post fercula sit tibi notus
Non minui cupias ventrem laxare refutes
Balnea despicito commedatur spica ysopo.

Ganz entsprechend ist der Text zu den übrigen Monaten gehalten.

Monatsbilder je mit lateinischen Versen finden sich auf Bl. 69a. 70b. 72a. 73b. 75a. 76b. 78a. 79b. 81a. 82b. 84a. 85b. Die Bilder stehen in runden, farbigen Umrahmungen und messen 18,2 cm im Durchmesser.

Bl. 86a Von den aigenschefften der tag des monatz des mons. Bl. 91 leer. Bl. 92a Wie lang der mon múg scheinen ein ygliche hayttre nacht des monatz. Weiter folgen Abschnitte über das Weihnachtsfest, lateinische Regeln über Mond- und Sonnenaufgang und endlich Prophezeiungen auf ein Jahr. Schluss Bl. 97a: Et parum erit mellis vue multe et ficus et linum carum fames in occidente et multe bestie morientur.

Scriptum Patauin Anno domini 1445 per me Conradum Rôsner de francia orientali.

Bl. 97b und 98a Das Register des vorgeschriben Kalenders (mit Blattzahlen). Bl. 98b leer. Auf der mit Papier überzogenen Innenseite des Rückdeckels allerlei lateinische Regeln und Anweisungen. Diese Eintragungen auf den Innenseiten der Deckel sind von derselben Hand wie die ganze Handschrift geschrieben.

Einband: Holzdeckel mit rothem Leder überzogen. Metallbuckel und -schliessen.

Die Handschrift enthält also im Ganzen 12 bis 13 kleine und 19 (mit den beiden Aderlassfiguren 21) grosse Bilder. Sie sind (mit der einen Ausnahme auf Bl. 46a) sämmtlich mit spitzer Feder in heller Tinte gezeichnet und colorirt. Die Zeichnung ist sehr geschickt. Der Umriss ist nicht aus einer fest zusammenhängenden, langsam gezogenen Linie gebildet, sondern aus feinen, locker an einander gereihten Strichen. Eine weite Schraffirung ist nicht gerade selten, aber doch noch ohne wirkliche Bedeutung für die Modellirung der Form. Die Modellirung ist vielmehr durchaus der Bemalung überlassen. Die Farben sind stets hell und durchsichtig, fast nirgends deckend aufgetragen, die Lichter ausgespart. Die Technik ist also ganz die der besten Federzeichnungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Technik der entwickelungsfähigen, bürgerlichen, gewerbsmässigen Illustration.

Ich muss mir hier versagen, den Stil der Bilder eingehend zu besprechen und begnüge mich mit ein paar Bemerkungen. Es gelingt dem Zeichner (1445!), ohne grössere Verstösse bis an sechs Figuren hinter einander anzuordnen. Gerade für die Eroberung der Tiefe im Bilde, für die Ueberwindung der alten Darstellungsweise in einplanigen Bildstreifen sind diese Zeichnungen sehr bemerkenswerthe Zeugnisse. Landschaft (mit blauer Ferne) und Innenraum (ganz realistische Querschnitte) sind gewonnen. Auch der Ausblick aus dem Fenster ins Freie und auf den blauen Himmel fehlt nicht. Die Figuren haben alles Typische abgestreift: es sind kleine, untersetzte Gestalten mit oft höchst characteristischen Gesichtchen. Die geschwungenen Linien des alten Stils fehlen fast ganz. Im Gewand herrschen scharfe Brüche, spitze Winkel vor. Und das Alles selbstverständlich ohne irgend eine Spur eigentlich niederländischer Weise. Diese Denkmäler muss man beachten, um sich von der Richtigkeit der Annahme eines durchaus

selbständigen Aufschwungs der oberdeutschen Malerei im frühen 15. Jahrhundert zu überzeugen.[2])

Leider kenne ich noch nicht genug ähnliche Denkmäler, um eine befriedigende Uebersicht über den Ursprung und die Entwickelung dieses Stiles geben zu können. So lasse ich es denn an diesen Hinweisen genug sein und wende mich nun der Hauptaufgabe dieses Aufsatzes zu.

Die Handschrift enthält, wie wir sahen, auch sieben Planetendarstellungen. Und zwar sind es Darstellungen desselben Bilderkreises, den Lippmann für die Internationale Chalcographische Gesellschaft (1895) veröffentlicht hat. In unserer Handschrift sind die Bilder[3]) aber ins Rund componirt und zwar so, dass das obere Drittel des Kreises von dem Planeten und den beiden begleitenden Monatszeichen eingenommen wird, während der frei bleibende untere Theil die Beschäftigungen u. s. w. der Kinder des Planeten zeigt. Die Reihenfolge der Darstellungen ist auffallenderweise umgekehrt: sie beginnt mit Luna und endigt mit Saturn. Wir gehen die Bilder einzeln durch, um die hauptsächlichsten Abweichungen von den Darstellungen der beiden veröffentlichten deutschen Folgen des Blockbuchs (Bb.) und des Hausbuchs (Hb.) zu nennen.

L u n a in ihrem Kreis stehend, wie im Blockbuch, aber bekleidet In der Rechten hält sie eine Fackel (= Bb.), in der Linken eine Fahne, auf der ein (nicht bestimmbares) Thier abgebildet ist. Im Blockbuch trägt sie statt der Fahne ein Horn. Im Hausbuch halten die Planeten wie in unserer Handschrift stets Fahnen in einer Hand. Nur zeigen diese meist kein Bild (vgl. aber Merkur, Jupiter und Saturn). Da jedoch die Planetenfiguren im Hausbuch reiten, so ist das zweite Attribut fast stets weggefallen (doch siehe Sol). Unsere Handschrift hat weiter zu Füssen der Luna zwei Räder (= Bb.). Die beiden begleitenden Monatszeichen sind je in einen besonderen Kreis eingeschlossen, rechts und links von dem (grösseren) des Planeten, während im Blockbuch die beiden Monatszeichenkreise innerhalb des Planetenkreises stehen. Die drei Kreise füllen das obere Segment des Gesammtrunds sehr gut. Unter ihnen breitet sich die Landschaft mit den Kindern der Luna aus. Jede Beschäftigung ist nur durch eine Person vertreten, so Müller, Bote, Fischer. Statt der Badenden (Bb. Hb.) ist hier ein Bader mit seinem Kunden dargestellt. Vogelsteller und Gaukler fehlen ganz.

M e r k u r. Die Gesammtanordnung ist immer dieselbe. Merkur, wie alle Planeten bekleidet, hält in der Linken die Fahne mit einem Fuchs (ebenso im Hb.) und einen Beutel. Im Blockbuch nur einen Beutel. Dagegen geben unsere Handschrift und das Blockbuch dem Planeten übereinstimmend in die Rechte den Schlangenstab. Auch hier ist nur je e i n Vertreter

---

[2]) Vergl. meine Einleitenden Erörterungen S. 53 Anm. 2 und S. 85 Anm. 1, und neuerdings B. Riehl a. a. O.

[3]) Ich denke, sämmtliche Bilder in den Heften eines neuen Unternehmens, das die Lichtdruckanstalt der Gebrüder Plettner in Halle a. S. plant, zu veröffentlichen.

für jeden Beruf dargestellt: Maler, Orgelbauer, Schreiber, Bildhauer, Goldschmied. Ganz und gar fehlt das schmausende Paar.

Venus. Auf der Fahne ist ein Affe zu sehen. Im Blockbuch hält der Planet statt der Fahne einen Zweig in der Linken, in der Rechten in beiden Werken einen Spiegel. Darunter findet sich in unserer Handschrift statt aller Einzelscenen ein Zug tanzender Paare mit fünf Musikanten. Nur ein Paar liebkost sich (stehend).

Sol trägt in der Linken die Fahne mit einem Bären (Bb.: statt der Fahne ein Buch), in der Rechten ein Buch (Bb. und Hb.: ein Scepter). Unten sind folgende Gruppen zu bemerken: Drei Personen knieen an einem Altar, ein Mann mit einem grossen Stein und ein anderer mit einer Stange stehen sich gegenüber, zwei ringen mit einander (ihre Schwerter liegen neben ihnen auf dem Boden), endlich zwei, die gemeinsam in einem grossen Blatt lesen. Ausser diesen Gruppen, die im Blockbuch und Hausbuch mannigfach umgeordnet und erweitert ebenfalls vorkommen, hat dieses noch eine Tischgesellschaft, jenes noch einen Fürsten mit seinen Hofleuten.

Mars. Der gepanzerte Planet trägt in der Linken die Fahne, auf der ein windhundartiges Thier zu sehen ist. Auch im Blockbuch hält Mars eine Fahne mit Flammen in der Hand, aber in der rechten. Am rechten Arm hängt ihm ebenda ein Schild, gleichfalls mit einem Flammenbild. In unserer Handschrift schwingt er mit der Rechten ein Schwert. In der Scene unten sind zwei Reiter und ein Fussknecht mit dem Anzünden der Häuser links beschäftigt, rechts ebensoviele mit dem Wegtreiben des Viehs. Im Hintergrund kämpfen zwei Männer mit Schwert und Messer gegen einander und noch weiter zurück wird einer mit der Keule erschlagen. Das Blockbuch zeigt ganz entsprechende Darstellungen, während im Hausbuch das Ganze anders angeordnet und überreich mit prächtigen Einzelzügen ausgestattet ist.

Jupiter hält in der Rechten (Bb.: in der Linken) drei Pfeile, in der Linken eine Fahne mit dem Agnus dei und einen Strick, an dem er einen Hund führt (im Bb. nur einen Stab). Auch das Hausbuch zeigt auf der Fahne und auf der Wappendecke des Pferdes Lämmer. Unten sehen wir drei Jäger (zwei zu Pferd, einen zu Fuss), zwei Gelehrte hinter ihrem Pult, einen Mann vor dem Richter. Die Armbrustschützen, die nach der Scheibe schiessen (Hb.), fehlen ganz.

Saturnus. In der Linken hält er die Fahne, auf der ein Schwein (im Hb. ein Drache) dargestellt ist. Unter der rechten (im Bb. unter der linken) Achsel trägt er die Krücke, in der rechten Hand die Sichel (= Bb.). Unten sind die Gruppen wieder wesentlich vereinfacht. Wir finden nur zwei Pflügende, dazu einen Mann mit dem Spaten, einen mit der Hacke beschäftigt. Weiter einen Tisch mit fünf Spielern, die einander betrügen, bestehlen und prügeln (diese Gruppe fehlt im Bb. und Hb. ganz). Endlich im Hintergrund einen Galgen mit seinem Opfer.

Ich denke, schon diese flüchtige Uebersicht zeigt, dass der Bilder-

kreis unserer Passauer Handschrift mit den Bilderkreisen des Blockbuchs und des Hausbuchs zu einer Familie gehört. Dabei theilt die Handschrift einzelne Züge mit dem Blockbuch, andere mit dem Hausbuch. So kehren die stehenden, nebst ihren Monatszeichen in Kreise eingeschlossenen Planeten und ihre Attribute im Blockbuch wieder, während das Hausbuch wenigstens die Fahnen in den Händen der Planetenfiguren mit der Handschrift gemein hat. Diese Fahnen sind sicherlich ein Bestandstück der Urbilder. Es ist nicht anzunehmen, dass die Zeichner der Handschrift und des Hausbuches zufällig jeder von sich aus darauf verfallen wären. Woher käme denn sonst die Uebereinstimmung einzelner Bilder in den Fahnen (vgl. Merkur und Jupiter)? Aus diesem Verhältniss unserer Handschrift zu den beiden anderen Denkmälern ergiebt sich, dass die Bilder des Hausbuchs nicht nach denen des Blockbuchs copirt sein können. Sie sind aber auch nicht nach denen unserer Handschrift copirt, denn sie theilen mit den Blockbuchbildern eine stattliche Reihe Züge, die wir in unserer Handschrift nicht finden: Vogelsteller und Gaukler (Luna), das schmausende Paar (Mercur), die Liebesscenen im Bad und im Gebüsch (Venus) und so fort. Endlich sind auch die Blockbuchbilder nicht Copien der Federzeichnungen unserer Handschrift. In jenen sind nämlich die Planeten nackt dargestellt, und dies ist zweifellos ihre Erscheinungsweise auch in den Bildern der Urvorlage gewesen. Nicht nur zahlreiche Kalendarien, sondern auch die Planetenbilder der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 244[4]) zeigen die Planetenfiguren nackt. Daraus ergiebt sich, dass die Federzeichnungen unserer Handschrift schon eine veränderte Bearbeitung der Urbilder darstellen. Somit sind die drei bisher bekannten wichtigsten Planetenbilderkreise drei von einander unabhängige Bearbeitungen einer unbekannten gemeinsamen Vorlage X. Ob dabei Blockbuch und Hausbuch gemeinsam von einem ebenfalls unbekannten Zwischenglied Y abstammen, das mag hier unentschieden bleiben.

Die italienischen Stiche jedenfalls können dies Zwischenglied nicht gewesen sein. Denn unsere Handschrift theilt mit den beiden anderen deutschen Bilderkreisen so viele Züge, die den Stichen fehlen, dass an eine engere Verwandtschaft dieser mit jenen gegenüber unseren Federzeichnungen nicht zu denken ist. Ich erinnere nur an folgende iconographische Eigenheiten: den Boten mit seinem Spiess (Luna), den Maler an der Staffelei (Mercur), die drei marschirenden Bläser (Venus), das brennende Dorf (Mars), den Armbrustschützen zu Fuss (Jupiter), die Pferde

---

[4]) Die Handschrift Ms. germ. fol. 244 in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (schon von Lippmann S. 14 erwähnt) enthält ebenfalls Planetendarstellungen. Nur sind hier die Bilder der Planeten noch(?) nicht mit den Darstellungen der Planetenkinder zusammengeschmolzen. Es finden sich je auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten links die Planeten, rechts die zugehörigen Sittenbilder. Die Zeichnungen sind sehr roh, haben aber ihren Werth für eine einstige Herstellung des ursprünglichen Bilderkreises.

vor dem Pflug (Saturn). All das hat die Handschrift mit Blockbuch und Hausbuch gemein, während die Stiche darin abweichen.

Ein endgiltiges Urtheil über ihr Verhältniss zu den deutschen Bilderkreisen soll hier nicht abgegeben werden. Ebensowenig will ich versuchen, einen allgemeinen Stammbaum für die deutschen Bearbeitungen, der auch die Heidelberger und Wiener Bruchstücke mit behandeln müsste, aufzustellen. Zweifellos verbirgt sich noch hier oder dort ein weiteres Denkmal unseres Bilderkreises. Insbesondere ist als sicher anzunehmen, dass noch die eine oder andere Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts Planetendarstellungen enthält. Erst wenn deren mehrere bekannt und ihre Bilder veröffentlicht sind, lässt sich Abschliessendes über die Verwandtschaftsverhältnisse sagen.

Dann werden wir wohl auch die Frage entscheiden können, ob der Urbilderkreis deutsch oder italienisch war. Nur auf ein Moment, das für die Entscheidung dieser Frage von Werth sein wird, will ich noch hinweisen. Blockbuch[5]) und Hausbuch, die Heidelberger und die Wiener Bruchstücke und ebenso unsere Handschrift, alle enthalten dieselben deutschen Verse als Text zu den Bildern. Diese Verse fehlen den italienischen Stichen, die dafür je einen kurzen italienischen Prosatext unter den Bildern haben. Dieser Text ist nun aber viel allgemeiner als die deutschen Verse. Man vergleiche z. B., was die italienischen Stiche zu den Planeten Jupiter und Sol bringen (Lippmann S. 3 und 4) mit den entsprechenden deutschen Reimen (Lippmann S. 7 und 11). Die Verse zum Jupiter nennen Pferde, Falken und Federspiel, Jagen mit Hunden, Richter, Schüler, Gelehrte, Logisten, Decretisten und Hofirer. Der italienische Text führt nur die allgemeinen Eigenschaften des Planeten an: „von weichem Wesen, hoffend, fröhlich" u. s. w. Er spricht weder von der Jagd noch von bestimmten Berufen. Dagegen bringt das Bild in allen Redactionen gerade Darstellungen der Jagd, weiter des Richters und der Gelehrten, und nur diese, keine anderen. Ebenso sprechen die Verse zum Sol von Saitenspiel und Singen, von gutem Essen, vom Dienst bei grossen Herren. Weiter heisst es: vor mittem tag sie dynen gote vil, dornoch sy leben wie man wil: stainstossen, schirmen, ringen, in gewalt sy gelückes vil gewinnen. Der italienische Text bezeichnet Sol nur als herrschsüchtig, goldgierig, die schöne Rede liebend, gewichtig prächtig u. s. f., während das zugehörige Bild Saitenspiel (Bb.), gutes Essen (Hb.), den Dienst bei grossen Herren, Gottesdienst, Steinstossen, Schirmen und Ringen aufweist. Ich denke, diese beiden Beispiele werden genügen, zu zeigen, wie eng die deutschen Verse mit den Bildern zusammengehören. Das ergiebt sich übrigens schon aus ihrer Fassung: sie sprechen von den Planeten in der ersten Person: Saturnus bin ich genannt, Jupiter ich sol nennen mich. Die Verse sind ohne ursprüngliche Verbindung mit einem Bild undenkbar. Von dem italienischen Text dagegen kann man das nicht sagen. Er ist nichts Anderes als ein Auszug aus den Prosaabschnitten, die

---

[5]) Das Blockbuch nachweisbar allerdings erst in seiner heutigen Gestalt.

auch in unserer Handschrift jedem Planetenbild vorangehen und die aus lateinischen Quellen stammen.

Ich meine nun: entweder sind die deutschen Verse nach den Planetenbildern gedichtet, dann beweist ihre Verbindung mit sämmtlichen bekannten deutschen Bearbeitungen des Bilderkreises und ihre sonstige weite Verbreitung[6]) das sehr frühe Vorhandensein der Planetenbilder in Deutschland. Oder die Bilder sind nach den Versen entworfen. Dann wäre der deutsche Ursprung erst recht wahrscheinlich.

---

[6]) Sie finden sich z. B. noch in den codices germanici 349 und 5185 in München. Vgl. auch Herrmann, Albrecht von Eyb. Berlin 1893. S. 406 ff. Weiter in den palatini germanici 276. 296. 319 in Heidelberg. Auch wohl sonst noch oft.

Zu Dürer.

Der eben ausgegebene vierte Band der Lippmann'schen Dürer-Handzeichnungen bringt neben anderen hochinteressanten Blättern unter No. 347 auch eine bis jetzt, wie es scheint, in der Litteratur noch nicht erwähnte Studie aus der Sammlung Bonnat. Ehemals befand sie sich in der Sammlung Lawrence. Datirt ist das einen Mädchenraub darstellende Blatt vom Jahre 1495. An demselben überrascht der grosse Zug der Auffassung. Neben der Aktzeichnung vom Jahre 1493, die unter No. 345 gleichfalls zum ersten Mal veröffentlicht wird, bietet es einen werthvollen Beitrag zur Kenntniss der formalen Seite Dürer'scher Kunst. Was der Zeichnung noch ein erhöhtes Interesse verleiht, ist der Umstand, dass die vom Rücken gesehene Figur auf dem mythologischen Stiche B. 73, den man neuerdings mit Recht auf Zeus und Antiope bezogen hat, im Gegensinne als Mercur erscheint. Geändert ist nur, was die neue Verwendung unumgänglich erforderte, auch sind die derben Muskelbäuche einigermassen gemildert worden. Thausing's Annahme, dass die zweite, vom Rücken gesehene Frauengestalt der Hamburger Orpheuszeichnung das Vorbild abgegeben habe, wofür sich Einzelheiten geltend machen liessen, ist damit hinfällig geworden. Die beiden anderen gleichfalls nach italienischen Vorbildern gemachten Studien, die Dürer für seinen Stich heranzog, stammen aus dem Jahre 1494. Dass die Art der Modellirung unserer 1495 gezeichneten Figur in sehr verwandter Weise auf den Stich überging, ist jedenfalls für seine Datirung ein schwerwiegendes Moment, wenn man auch nicht sagen kann, dass damit ein ganz bestimmtes Datum gefunden sei.

Erlangen, 13. Dezember 1896. *Zucker.*

Litteraturbericht.

Architektur.

Alessandro Chiapelli. Della Vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un codice pistoiese del sec. XVI. (Estratto dal archivio storico italiano, Anno 1896, I pag. 241 sg.) Firenze 1896. 8⁰. 40 S.

Der gelehrte und vielbelesene Professor der Geschichte der Philosophie an der Universität zu Neapel, der u. a. den Lesern der Nuova Antologia als Verfasser geistvoller Essays auf religiös-geschichtlichem Gebiete wohl bekannt ist, betritt mit dem vorliegenden Schriftchen ein seinen Forschungen bisher neues Feld, — das der kunsthistorischen Kritik. Die Veranlassung dazu bot sich ihm in dem Umstande, dass er so glücklich war, in einem aus der Bibliothek des pistojesischen Bischofs Alemanni stammenden, heute vom Bruder des Verfassers, dem Advocaten Luigi Chiapelli in Pistoja besessenen handschriftlichen Codex aus dem 16. Jahrhundert und sehr wahrscheinlich florentinischer Provenienz eine zweite Copie der Biographie Brunelleschi's von Ant. Manetti (bekannt unter der Bezeichnung „Vita des Anonimo del Moreni“) zu entdecken. — Wie das bisher einzig bekannte Exemplar derselben in der florentinischen Nationalbibliothek, so ist auch dasjenige im pistojesischen Codex unvollständig. Es beginnt unter dem Titel: „Copia del modo e ordine di Filippo di Ser Brunellescho sopra della Cupola (MCCCCXX)“ erst mit dem Bauprogramme für die Ausführung der Domkuppel, also ungefähr in der Mitte des Textes der florentinischen Handschrift, geht aber dafür — und darin liegt vorzugsweise seine Bedeutung — um drei Seiten über den letzteren, der bekanntlich in der kaum begonnenen Erzählung über den Bau von S. Spirito abbricht, hinaus, indem er den dort mitten abgerissenen Satz ergänzt und jene zu Ende führt.

Obwohl nun aus dem Vergleich dieses Supplements im pistojeser Codex mit dem betreffenden Theile der Biographie Vasari's erhellt, dass ihm auch der Text jenes vorgelegen, so hat er ihn doch nicht so genau benutzt, dass wir daraus nicht noch manches Neue erführen. So wird darin erzählt, Brunelleschi habe zuerst einen Grundriss der Kirche vorgelegt (fece un disegno, insul quale erano i fondamenti solo dello edifitio) und daran erläutert, wie er sich den Aufriss des Baues denke; darauf erst

habe er den Auftrag erhalten, ein hölzernes Modell desselben anfertigen zu lassen. (Dies Letztere war schon aus anderen Nachrichten bekannt.) Er habe vorgeschlagen, den Bau mit der Façade gegen den Arno zu orientiren, sei aber mit seinem Vorschlag nicht durchgedrungen, und erst als es zu spät war, habe man bereut, ihm nicht gefolgt zu sein. Brunelleschi habe sodann den Bau nicht nur begonnen und für einige der Kapellen die Fundamente gelegt, sondern ihre Mauerung auch noch ein Stück hoch bei seinen Lebzeiten aufgeführt (che la cominciò e fondò qualche cappella e tironne su un pezzo sù a'sua di). Die letztere Angabe namentlich präcisirt in erwünschter Weise die über den Stand des Baues zur Zeit des Todes seines Meisters bisher einzig bekannte urkundliche Nachricht, der zu Folge i. J. 1445 die Kirche „tanto nobile e honorevole principiata e già in buon parte prodocta“ war (s. die Monographie des Referenten über Brunelleschi, S. 199 Anm. 3), und stellt seinen Antheil daran nunmehr direct fest. Auch für die bisher blos aus der Combination einiger Daten gefolgerte längere Unterbrechung der Arbeiten nach Brunelleschi's Tode liegt nun eine directe Bestätigung in folgendem Satze unseres Supplementartextes vor: e datovi principio per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese. Und schliesslich ist auch das Urtheil, das uns von dem Schöpfer des Werkes über dasselbe berichtet wird, interessant: quando Filippo hebbe fatto el modello e fondatone una parte egli usò in qualche luogo queste parole, che egli pareva havere posto una chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio.

Ob wir nun im Text der pistojeser Handschrift den Schluss der Vita besitzen, oder ob ihr Copist, wie er einen bedeutenden Theil am Anfang wegliess, auch den Schluss seiner Vorlage nicht vollständig wiedergab, lässt sich aus den uns bisher vorliegenden Anhaltspunkten nicht bestimmen. Chiapelli spricht die ganz plausible Ansicht aus, die Biographie müsse doch bis zum Tode des Helden fortgeführt gewesen sein, bemerkt aber zugleich, was uns jetzt noch von ihr fehle, könne nicht mehr viel gewesen sein, weil S. Spirito das letzte Werk Brunelleschi's gewesen, und auch bei Vasari, der die Vita zu seiner Biographie benutzte, auf die Nachrichten über S. Spirito unmittelbar diejenigen über den Hingang des Meisters folgen. Dem gegenüber lässt sich allerdings einwenden, dass Vasari bei Benutzung unsrer Vita durchaus nicht die Reihenfolge ihres Textes einhielt, und dass er daher sehr wohl Angaben daraus, die erst an ihrem Schlusse standen, in seiner Biographie schon an früher Stelle verwerthet haben konnte.

Bedeutender noch als die thatsächlichen Nachrichten sind die Aufschlüsse, die wir aus der neuen Handschrift über das Wesen der Vita des Anonimo del Moreni selbst und dasjenige des bisher einzigen Exemplars derselben in der Magliabechiana gewinnen. Vor Allem werden wir dies letztere fortan nicht mehr als Originalconcept ansehen können, wie es bisher allgemein von Baldinucci bis auf den Referenten herab von Allen, die sich damit befasst hatten, geschah (M. Barbi in seinem Gelegenheitsschriftchen: Antonio Manetti e la novella del Grasso Legnaiuolo,

Firenze, 1893, S. 8 war der einzige, der darin nicht die „composizione originale“, sondern nur eine „copia di roba propria o d'altrui“ erkannte.) Denn dass im Manuscript Manetti's der Schluss aus der pistojeser Handschrift fehlt, bezeugt klar, dass es gleich dieser nur eine Copie, u. z. wahrscheinlich nicht einmal vom Originalconcept genommen, ist. Ein genauer Textvergleich der beiden Abschriften führt zu dem Ergebniss, dass die pistojeser nicht von der florentiner bezw. ihrer Vorlage abstammt, denn einige ihrer Varianten bieten die richtigen Lesungen für manche verdorbenen Stellen des Magliabechiana codex, während hinwider ihr Text an andern Stellen, gegenüber dem des letzteren gekürzt, missverstanden und corrumpirt erscheint.

Die Fehlerhaftigkeit und Sorglosigkeit der Textfassung in der Magliabechianaabschrift gewinnt nun aber eine ganz andere Bedeutung, seit wir wissen, dass in ihr nicht ein Concept, sondern die Copie eines solchen oder eines andern Exemplars der Abschrift der Vita vorliegt. Bisher war die zweifellose Thatsache, dass sie die Handschrift Antonio Manetti's zeigt, wenn auch nicht der einzige, doch der Hauptgrund gewesen, ihn als Verfasser der Vita hinzustellen. Dieses Argument fällt nunmehr weg, und jene Fehlerhaftigkeit und Sorglosigkeit in der Abschrift des Textes tritt jetzt als ein gewichtiger Grund gegen seine Autorschaft auf, da doch keineswegs anzunehmen ist, Jemand könne beim Reinschreiben seines eigenen Conceptes solche und so viele Fehler auf Kosten der Verständlichkeit des Textes begangen haben, und dies umsomehr, da nun von Manchen derselben durch die Lesart des pistojeser Codex festgestellt ist, dass sie im Concept der Vita nicht vorhanden waren. Es kann uns nicht allzu sehr Wunder nehmen, Manetti hier auch wieder als blossem Copisten zu begegnen, seit seine selbständige schriftstellerische Thätigkeit durch den von M. Barbi geführten Nachweis, die bisher als sein Eigenthum betrachteten beiden Tractate Delle stelle fisse e dei pianeti und La teoria dei pianeti im Cod. Magliab. G. 2. 150 sowohl, als die Novella del Grasso Legnaiuolo, die der Vita vorangeht, seien Uebersetzungen bezw. Copien schon früher vorhandener Originale, auf ein Minimum eingeschränkt ist. Nebenbei gesagt, gewinnen hierdurch auch unsre schon früher ausgesprochenen Zweifel betreffs seiner Autorschaft an den „Uomini singolari“ in dem oben angeführten Codex, der nunmehr aus lauter Copien zusammengestellt erscheint, an Gewicht.

Noch zwei Argumente hat Chiapelli ausserdem gegen die Autorschaft Manetti's an der Vita ins Feld zu führen. In den von Gir. Benivieni theils nach den Discussionen, die er mit Manetti über den Gegenstand geführt hatte, theils nach einigen Aufzeichnungen des letzteren zusammengestellten und 1506 gedruckten „Dialoghi circa il sito, la forma e la misura dell' inferno di Dante“ lässt er einen der Interlocutoren sagen, Manetti hätte viele Kenntnisse über die Verhältnisse von Florenz besessen, davon aber leider gar keine Aufzeichnungen hinterlassen, sodass alles dies für die Nachwelt mit ihm zugleich verloren gegangen sei. Dies nun hätte Benivieni — bemerkt Chiapelli — nicht schreiben können, wenn die — aller Wahr-

scheinlichkeit nach sogar ihm selbst zugeeignete — Vita ein Werk Manetti's gewesen wäre. — Die Erzählung über das Lob, das der Condottiere Niccolo da Pisa dem Entwurf der Befestigung von Vico Pisano, wie ihn Brunelleschi vorgelegt hatte, zollt, muthet Chiapelli wie eine persönliche Erinnerung des Schreibenden an, und auch einige Ausdrücke in der ersten Person der Mehrzahl, die darin vorkommen, scheinen ihm dafür zu sprechen, dass dieser bei der Scene zugegen gewesen sei. Da nun die letztere in die Jahre 1435—1439 falle, Manetti aber 1423 geboren sei, so kann er nicht dabei gewesen — folglich auch nicht der Verfasser der Vita sein. Wir müssen indess gestehen, dass uns das letztangeführte Argument umsoweniger einwandfrei dünkt, als einige Stellen der Vita (s. S. XVI unsrer Monographie) bezeugen, dass ihr Verfasser nicht Zeitgenosse Brunelleschi's im strengen Sinne des Wortes war, also auch kaum Theil an den obenerwähnten Berathungen gehabt haben konnte. Im bejahenden Falle aber hätte er, da die Vita nach 1482 geschrieben wurde, und er doch mindestens 25 Jahre alt gewesen sein musste, um in jenen Angelegenheiten mitsprechen zu dürfen, über 70 Jahre gezählt, als er an die Abfassung der Vita ging, — was uns, wenn auch nicht unmöglich, doch jedenfalls wenig wahrscheinlich dünkt. — *C. v. Fabriczy.*

Das Rathhaus zu Zerbst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Herzogthums Anhalt, mit 14 Lichtdrucktafeln und erläuterndem Text herausgegeben von **Robert Schmidt,** geprüftem Architecten und Bauschuldirector. Zerbst. Kommissionsverlag von Fr. Gast's Hofbuchhandlung.

Im Band XI des „Repertoriums“ wurde eine verdienstliche Arbeit über den „Nordischen Fürstensitz“, Schloss Gottorp, angezeigt. Der norddeutsche Verfasser jener Monographie und einer vorher erschienenen über das Kloster Bordesholm*) in Holstein hat jetzt, nach vieljähriger Restaurationsarbeit am Zerbster Rathhaus, ein reich illustrirtes Werk über dieses verjüngte Bauwerk erscheinen lassen. Es zerfällt in „Geschichtliches“ und „Baubeschreibung“, selbstverständlich ohne dass diese Theile überall sich strenge scheiden.

Von den um 500 in das jetzige Anhaltische eingewanderten Slaven ist Zerbst angelegt. Vielleicht giebt ein altes Stadtsiegel (aus dem 12. Jahrh.?) sein ursprüngliches Stadthaus wieder. Vom jetzigen Bau „reichen die ältesten Theile nur bis etwa zum Anfang des 15. Jahrhunderts zurück und zeigen gute gothische Constructionen und Formen.“ Wohl aus der nahegelegenen alten romanischen Nikolaikirche stammend, und nach dem Abbruch im Rathskeller zur Verwendung gekommen, sind vier schöne, an der Basis, besonders aber dem Kapitäl eigenartig durchgebildete romanische Säulen (Tafel 13) jetzt im städtischen Museum untergebracht. — Nach

*) Am häufigsten begegnet man dem Namen dieses ehemaligen Klosters in Verbindung mit dem Brüggemann'schen Altarwerk des Schleswiger Doms, welches ursprünglich dort seinen Platz hatte.

Fertigstellung verschiedener Anbauten sind um 1480 an der östlichen und westlichen Schmalseite des Hauses hochragende, reichgeschmückte Treppengiebel aufgeführt von H. Schmidt, dem Baumeister eines Magdeburger Patricierhauses und genau nach den dort ausgeführten Bautheilen. In dem mittelniederdeutsch abgefassten Vertrage sind die „Pfeiler, Zinnen, Bildwerke, Laub- und Rankenwerk, gewundene Steine“ u. s. w. ausdrücklich bedungen und der Ziegelofen in Steckbye zum Brennen bestimmt, wie auch in den „Handbüchern“ des Stadtarchivs jedes verausgabte „Schock Groschen“ (zusammen 640 Sch. 7 Gr.) und jedes getrunkene Mass Bier verzeichnet ist (z. B. „I sex bibales meister Hanszes knechten“). Dieselbe Gewissenhaftigkeit der Aufzeichnungen setzt sich in den folgenden Jahrhunderten fort bei den verschiedenen Um- und Anbauten, wobei Einzelheiten um noch zwei Stockwerke erhöht wurden. Sind dieselben auch oft in rascher Aufeinanderfolge durchgeführt, so verrathen sie doch fast immer dem scharfsichtigen Verfasser die Zeit ihrer Entstehung und haben schliesslich wieder einmal an diesem umfangreichen Bauwerk eine Musterkarte verschiedener durchlebten Stilarten zurückgelassen. Es ist bemerkenswerth, dass sich beim Abbruch eines Bautheiles als Füllmasse der Mauer eine Anzahl verstümmelter Heiligenfiguren, von Gold und Farbe strahlend, aber ohne Köpfe, vorfand, die einen Blick thun lassen in die Gräuel des Bildersturms, welcher in der nahen Kirche arg gehaust hat.

Jede Art von Sturm überdauert haben aber jene mächtigen, spätgothischen einstmals „nye gevel an deme rathusze“*). Freilich hatte eine der Reparaturen „willkürlich und rücksichtslos“, wie so oft, mehrere Seitenfelder des westlichen Giebels abgebrochen; später war Alles einfarbig überpinselt. Aber die jetzt vollendete Wiederherstellung hat es fertig gebracht, diese seltenen Schmucktheile im ganzen einstigen Formen- und Farbenreichthum, durch Vergoldung gehoben, wiedererstehen zu lassen. Tafel 3 und 6 geben die Giebel vor und nach der Restauration, Tafel 14 die vom Bildhauer E. Semper — einem Sohne Gottfried Semper's — modellirten Ergänzungen der fehlenden gebrannten Reliefplatten und Standbilder. Für die letzteren wurden Landesfürsten und Geisteshelden der Reformation gewählt, während erstere meistens biblische Stoffe behandeln. Sie lehnen sich an die Eigenart, auch in gewissem Grade an die Unvollkommenheit der betreffenden Vorzeit an, deren „unbeholfen modellirten Figuren mit ihren meist verdrehten Köpfen . . . bei viel Naivetät eine erquickende Frische“ nachgerühmt wird; wie überall „die ganze Composition . . . nur einem phantasievollen und arbeitsfreudigen Meister gelingen konnte.“ Die senkrechte Gliederung der hochansteigenden getreppten Giebelwände vollzieht sich durch je acht kräftige „pfeilerartig vorspringende, spiralförmig gedrehte Strangziegel“, die auf Konsolen, von Figürchen getragen, aufsetzen.

---

*) Am meisten dürften dieselben bekannt geworden sein durch die detaillirten Abbildungen, die sich in Puttrich's „Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ Band I finden.

Die so entstandenen sieben schmalen Flächen zerfallen durch Gesimse in zahlreiche Einzelfelder, reich ausgefüllt durch statuengeschmückte Nischen, Fenster, Maasswerk, Wappen, Inschriften und die genannten Darstellungen.

Mussten diese auffallend reichen Ziergiebel sonderbar zu der früheren, nüchtern langweiligen Erscheinung des Hauses stimmen, so fügen sie sich jetzt harmonisch in das volle Gesammtbild ein. Zudem erhielt die einst scheunenhaft dürftige Nordseite über ihrem Haupteingang und den Eckrisaliten ähnliche kleinere Giebelaufsätze. Diese im Stil der ersten Bauzeit gehaltene Seite brachte an ihren Fenster- und Thurmeinfassungen jenes wenig ansprechende, vielfach gebrochene und gekreuzte Stabwerk der Spätgothik zur Anwendung. Nach Architecturbildern aus dortiger Gegend zu urtheilen, gehört aber diese spielende Abart zu ihren berechtigten Eigenthümlichkeiten.

Die ebenfalls langgestreckte Südfront — die eigentliche Schauseite vom Marktplatz her — war schon 1610 nach Aufführung zweier Geschosse vom Baumeister Sonntag durch vier Giebelaufbauten in den schlichtesten Formen Deutscher Renaissance abgeschlossen. Statt ihrer beleben jetzt drei, mit den Zierbildungen der Deutschen Spätrenaissance reichgeschmückte Giebel die hohe Dachfläche. Dazu kommen äusserst zierliche flankirende Erkerthürmchen, während die Mitte der Façade, unter der jetzt das alte stattliche Hauptportal den ihm zukomenden Platz einnimmt, einen schlanken, reichentwickelten Dachreiter trägt. — Das Innere des Rathauses hat so viele Wandlungen durchgemacht wie seine Aussenseiten. Künstlerische Durchbildung haben, auch in der letzten Bauzeit, nur das spätgothische Treppenhaus und der Sitzungsaal erhalten. In ersterem „giebt die Anwendung von Doppelsäulen günstig wirkende Durchblicke“ (Tafel 11), gehoben durch vielfarbigen Schmuck, der auch dem gleichfalls gothischen, durch reiche Täfelung wohnlichen, schönen Hauptsaal zu gute kommt.

Die letzte 1889 begonnene, sehr umfassende Restauration wurde nach zwei Jahren durch den Brand des fast vollendeten Baues jäh unterbrochen. Herr Director Schmidt, dessen Pläne den von mehreren Architecten vorgelegten vorgezogen waren, erhielt darauf vom Gemeinderat erweiterte Vollmachten, welchen die Stadt den 1894 fertig gestellten Monumentalbau zu danken hat. — Das vorliegende Specialwerk ist zeichnerisch vorzüglich ausgestattet. Die Grossfolio-Tafeln gestatten eine Klarheit in Wiedergabe der reichen architectonischen Detailbildungen, welche besonders Studirenden wie ausübenden Künstlern im Baufach höchst willkommen sein wird.

D. Sch.

Malerei.

Die Wiener Genesis, herausgegeben von **Wilhelm Ritter von Hartel** und **Franz Wickhoff.** Mit 52 Lichtdrucktafeln der ersten Oesterreichischen Lichtdruckanstalt in Wien nach photographischen Aufnahmen der K.-K.

Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren, sechs Hilfstafeln und 20 Textillustrationen in Photochromotypie, Heliogravüre, Lichtdruck, Phototypie und Zinkographie. — Wien, F. Tempsky, 1895. 171 S.

Es sind jetzt fast zwei Jahre verflossen, seitdem die neue Publication der Wiener Genesis, der ältesten mit einer fortlaufenden Reihe von Bildern geschmückten Bibelhandschrift, erschienen ist. Die Einleitung von Wickhoff, die den photographischen Reproductionen der erhaltenen 24 Blätter der Handschrift und ihrer von Hartel besorgten kritischen Textausgabe vorangestellt ist, eine Untersuchung über die Entstehung und Ausbildung der römischen Kunst bis zu der Zeit der Handschrift, dem vierten Jahrhundert, hin, ist inzwischen viel gelesen und viel benutzt worden und hat Anregung und Förderung weithin gebracht. Ueber ihren Werth besteht kein Zweifel. Nach so geraumer Zeit nun und nachdem von verschiedenen Seiten ausführliche Besprechungen erschienen sind, ist eine die Einzelheiten durchnehmende Anzeige des Buches kaum noch am Platze. Statt dessen mag es erlaubt sein, hier einige Bemerkungen über den wichtigsten, die antike Malerei behandelnden, Theil des Ganzen vorzutragen, die sich mir bei wiederholtem Durchlesen der Wickhoff'schen Arbeit und nach neuer, wenn auch nur kurzer, Prüfung der Wandmalereien in Neapel selbst ergeben haben.

Wer die Bilder der Genesishandschrift betrachtet, wird überrascht durch die Menge hier noch vorhandener Reminiscenzen an die um dreihundert Jahre ältere Malerei, wie sie uns aus den Wandbildern von Rom und den Vesuvstädten bekannt ist. Bestimmte Motive, einzelne Typen von Figuren, Gruppen sowie Details des landschaftlichen Beiwerks haben sich in fester Tradition von dort in diese späte Kunst hinüber erhalten. Aber es ist auch ein Zusammenhang in der malerischen Behandlung und in der Compositionsweise vorhanden. Die Art der Erzählung nennt Wickhoff „continuirend“, weil die Bilder nicht Darstellungen einzelner grosser Augenblicke zusammenfassend geben, sondern den Text in der Schilderung continuirlich sich aneinanderreihender Zustände begleiten. Diese Art der Erzählung, der altchristlichen Kunst wie dem ausgehenden Alterthum geläufig, namentlich von den Sarkophagreliefs her vertraut, ist — so führt Wickhoff aus — im zweiten nachchristlichen Jahrhundert ausgebildet, weist aber dadurch auf die um ein Jahrhundert frühere Kunst zurück, dass sie sich als ein „Resultat des illusionistischen Stils“ zu erkennen giebt, der seinerseits als eine Schöpfung der eigentlichen römischen Kunst und zwar als die bedeutendste und characteristischste Schöpfung dieser Kunst zu betrachten ist: Der illusionistische Stil, vollendet ausgestaltet, trete zum ersten Male in der Plastik an den Reliefs des Titusbogens, in der Malerei an den jenen annähernd gleichzeitigen pompejanischen Bildern des sogenannten vierten Stiles auf; hier sei der erste und zugleich grosse Anfang der „römischen Reichskunst“, der Beginn einer neuen Zeit für die Kunst überhaupt.

So führen enge Fäden von den Genesisbildern auf die Betrachtung der erhaltenen Wandmalereien zurück. Wickhoff hat ihnen eine sehr eingehende Untersuchung gewidmet. Es ist, man kann sagen, die erste Untersuchung überhaupt, die diese überaus wichtigen Denkmäler von der rein künstlerischen Seite ihres Wesens aus in grossem Zusammenhange behandelt. Von Niemandem konnte eine solche erwünschter sein als von einem Kenner der neueren Malerei.

Für die Beurtheilung der erhaltenen Wandmalereien ist es wichtig, ihr Verhältniss zu der früheren, griechischen Malerei festzustellen, von deren Werken ja nun freilich nichts auf uns gekommen ist. Wickhoff entwirft in kurzen Zügen ihre Geschichte. Er begiebt sich hier auf ein Gebiet, das für den Nicht-Archaeologen vielleicht schwieriger ist als jedes andere, da es an aller directen Ueberlieferung mangelt. Jeder Archaeologe weiss, dass das Resultat aller Untersuchung hier nur Wahrscheinlichkeitsbilder sein können und wird von selbst von den in sehr bestimmter Form vorgebrachten Darlegungen Wickhoff's das Nöthige abziehen. Thuen wir das und corrigiren wir stillschweigend, was durch nicht immer richtige Schätzung abgeleiteter Quellen, wie der Vasenbilder, der polychromen Plastik, der litterarischen Ueberlieferung Irrthümliches in das von Wickhoff skizzirte Bild eingedrungen ist, so stellt sich uns die Entwickelung der älteren Malerei in ungefähr folgender von Wickhoff's Formulirung freilich z. T. abweichender Reihe dar: im fünften Jahrhundert beginnen die griechischen Maler, schärfere Beobachtung der Natur nutzend, den Raum darzustellen und Lokalcolorit zu verwenden. Aber Beides bleibt zunächst, vielleicht bis zu der Zeit Alexander's des Grossen hin, noch unvollkommen. Die Raumdarstellung, offenbar von der Skenographie abhängig, bleibt im Ganzen typisch decorativ, das Colorit behält, obwohl die Körper in natürlichem Farbton gemalt werden, dadurch einen conventionellen Charakter, dass im Uebrigen, namentlich für die Gewandung und dergl., an der bunten Schönfarbigkeit festgehalten wird, wie wir sie von den polychromen Lekythen und von der Marmorbemalung her kennen. Ein wirklicher Zusammenschluss des Figürlichen und des Raumes im Farbenton findet noch nicht statt und von eigentlich naturalistischer Darstellung bleibt die Malerei damit noch entfernt. Einen ganz neuen Eindruck giebt das Alexandermosaik mit seinem naturalistisch durchgeführten Localcolorit, in dem nichts mehr von der bunten Schönfarbigkeit vorhanden ist. Das Vorbild des Mosaiks geht aber sicherlich dem Sarkophag von Sidon vorauf — aus dessen „schönfarbigem" Colorit ist daher für die gleichzeitige Malerei nichts zu schliessen — und giebt uns aller Wahrscheinlichkeit nach den Charakter der Kunst zur Zeit Alexander's. Apelles, der Hofmaler Alexander's, hat nicht ohne Grund im Alterthum selbst als der führende Meister in der Malerei gegolten. Alles, was über seine Kunst überliefert wird, lässt auf eine hervorragende Ausbildung des Colorits schliessen, die Beschreibung des Roxanebildes seines Zeitgenossen Aetion aber lässt ebenso eine nach dem rein Naturalistischen hin gerichtete

Fortentwickelung der Raumdarstellung für dieselbe Zeit vermuthen: die ersten Bilder mit wirklichem Raumzusammenschluss möchten wir uns von der Hand des Apelles ausgeführt denken. In der folgenden hellenistischen Periode geht die Kunst auf dieser Bahn weiter. Von einem Maler Hippys von Rhegion gab es ein Gemälde, die Hochzeit des Peirithoos darstellend, in dem die naturalistische Durchbildung des räumlichen Details, der Betten, Teppiche, Geräthe auffiel, und Peiräikos war bekannt durch seine kleinen, sehr geschätzen Bilder von Stillleben und Interieurs, Barbierstuben, Schuster-Buden und dergl., für die man den Gegenständen nach nicht unpassend an die Malerei der Niederländer erinnert hat.

Auf dieser Stufe stand die Malerei, an die die älteste Gruppe der erhaltenen Wandbilder, die zahlreich in Rom, Herkulaneum und Pompeji vertreten ist, unmittelbar anknüpft. Es sind die noch aus dem ersten Jahrhundert vor Chr. stammenden Bilder des sog. zweiten Stils. Der Eindruck, den man von der grösseren Anzahl dieser Bilder, namentlich von den reizenden kleineren Conversations- und Gesellschaftsstücken empfängt, ist der, dass sie noch ganz hellenistischen Charakter haben und diesem Zusammenhang lässt sich in einem einzelnen Falle noch ganz bestimmt nachkommen. Die Composition des berühmten pompejanischen Mosaiks des Dioskurides, das eine Musikscene darstellt, ist, wie ich im Archaeol. Anzeiger 1895 S. 123 an Terrakotten von Myrina nachgewiesen habe, in hellenistischer Zeit auch in Thonfiguren als plastische Gruppe wiedergegeben worden, sie kehrt aber ausserdem in einem pompejanischen Gemälde (Neapel 9034) wieder und dieses Gemälde ist zweiten Stils. Offenbar sind alle diese in drei verschiedenen Kunstarten ausgeführten Reproductionen ein und desselben Werkes zeitlich nicht weit voneinander und auch nicht weit von dem Original selbst entfernt. Ebenso entspricht das Stilistische der Formengebung in den Bildern, was besonders deutlich an der sehr völligen, reichen und etwas unruhigen Faltengebung der Gewandungen zu erkennen ist, ganz der hellenistischen Art. Auch da sind es die Terrakotten aus Myrina, in gleicher Weise aber auch die Marmorstatuen, z. B. die Einzelfiguren von Pergamon, die die auffälligsten Vergleichungspunkte darbieten. Von den Gemälden zeigt das weitaus bedeutendste Bild zweiten Stils, das wir besitzen, die Aldobrandinische Hochzeit, den Zusammenhang am deutlichsten. Was nun die malerische Behandlung dieser Bilder anlangt, so hat Wickhoff mit einem äusserst treffenden und feinen Vergleiche ihre Eigenart bezeichnet: er erinnert an Fragonard's flotte Pinselzeichnung. Nicht nur in den Gemälden, die er anführt, sondern vor Allem in dem Bilde der Aldobrandinischen Hochzeit liegt in den kühn und kräftig, wie zufällig in die Modellirung hineinspielenden Schattenstrichen, der höchste Reiz. Und auch im Uebrigen, in der Ausführung der lichten Partien, in der Durchbildung des Ganzen können wir die lebendige Wirkung der in den reichsten Farbentönen spielenden, keck neben- und übereinandergesetzten Strichlagen nicht genug bewundern. Wickhoff nennt die Malerei des zweiten Stils naturalistisch. Wie die Architekturmalerei

der Wände die volle und einfache Wirklichkeit wiedergäbe, so sei in den Bildern die Körperlichkeit der Gegenstände in ihrer Rundung, in ihrer Realität herausgearbeitet. Das passt mehr auf die grossen mythologischen Compositionen dieser Zeit, wie das Telephos-, das Theseus-, das Medeabild, bei denen die Aufgabe selbst nothwendig zu einer ruhigeren, kühleren, geschlosseneren Behandlung führen musste, als auf die kleineren Cabinetstücke. Das Bild der Aldobrandinischen Hochzeit, das wir immer am besten als Maassstab für das Können und Wollen der Kunst dieser Zeit benutzen werden, geht über solchen Naturalismus beträchtlich hinaus. Nur ein Schritt weiter und wir gelangen von hier zu der mehr andeutenden, als ausführenden Fleckenmalerei, wie sie denn auch in kleinen, flüchtig behandelten Bildern zweiten Stils, in denen das Landschaftliche das Figürliche überwiegt, thatsächlich nicht fehlt.

Die Kunst der Bilder und auch der Architekturen des sog. zweiten Stils hat im Ganzen einen selbständigen, im ununterbrochenen Zusammenhang mit der Gesammtentwickelung der griechischen Malerei herausgebildeten Charakter. Im Gegensatz dazu wendet sich die Malerei, die wir — wenigstens in Pompeji — in der folgenden Zeit, während der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Chr. antreffen, alten Mustern zu. Die Ruhe, die in der kühlen, nun nicht mehr architektonisch, sondern flächenhaft behandelten Wanddecoration herrscht, scheint sich den Bildern mitgetheilt zu haben. Feierliche Handlungen werden mit Vorliebe als Motiv gewählt, die Figuren meist in gemessener Haltung hingestellt. Sie sind gemässigt in den Bewegungen, zurückhaltend im Handeln. Die Gewänder sind in den Falten einfach und streng gezeichnet. Die Figuren stehen vielfach in Landschaften, wie Schauspieler vor Coulissen, ohne eigentlichen Zusammenhang mit dem Raum. Die Beobachtung des Zusammenschlusses des Raumes und der Figuren durch den Farbenton scheint abhanden gekommen zu sein; in den Gewändern herrscht die bunte Schönfarbigkeit wieder vor, die Körper sind mit der einfachsten Modellirung durch Schatten- und Lichtlage im Lokalton durchgeführt. Von coloristischen Wagnissen, an denen die Bilder des zweiten Stils reich sind, findet sich keine Spur. Es scheint mir zweifellos und lässt sich des Weiteren aus dem Inhaltlichen und der Compositionsart der Bilder heraus begründen (vgl. Berliner Winckelmannsprogramm 1895), dass wir hier eine mit dem gleichzeitigen Classicismus der Sculptur parallelgehende Richtung der Malerei zu erkennen haben, die an die alte Malerei des fünften und vierten Jahrhunderts wieder anknüpfte. Wickhoff hat diesen Bildern weniger Beachtung geschenkt als dem decorativen Aufbau der Wände, deren Muster er der vielfach aegyptisirenden Romantik wegen aus Alexandrien überkommen denkt. Gerade seine vorhergehende Untersuchung der älteren Malerei konnte, wie ich anzudeuten suchte, hier ihm den Weg weisen, und auf diesem Wege würde er dann zugleich für die Bemühungen der Archaeologie, überhaupt Spuren der früheren Kunst auf den Pompejanischen Wänden wiederzufinden, eine etwas mildere Auffassung gefunden haben.

Jetzt scheinen ihm diese Bemühungen in Bausch und Bogen gar nicht geringschätzig genug beurtheilt werden zu können und er will nur die als Copien älterer Werke deutlich gekennzeichneten, bekannten kleinen Bilder von den Wänden aus der Farnesina gelten lassen. Damit ist dem Studium der „Antike“, wie es in der frühkaiserlichen Zeit von den Künstlern getrieben wurde, keines Falls genügend Rechnung getragen.

Was in Pompeji auf den dritten Stil folgt, schliesst in den Formen nicht an ihn, sondern vielmehr wieder an den zweiten Stil an. Wickhoff leitet den vierten Stil mit seinen Architekturdecorationen von Rom her. Ich glaube, dass diese Auffassung die richtige ist. Der vierte Stil kommt nach Mau's Versicherung, vereinzelt in Pompeji schon kurz vor dem Erdbeben des Jahres 63 vor — damals wird er gerade Mode gewesen sein —, findet aber erst nach dem Erdbeben allgemeine Aufnahme und seine Ausbildung. Ich denke mir, dass nach dem Erdbeben die starke Nachfrage einen Zuzug zahlreicher fremder Maler nach Pompeji zur Folge gehabt hat, die die neumodische, bis dahin in der Stadt noch wenig gekannte Decorationsweise mitbrachten. Dass dieser Zuzug aber von Rom aus stattfand, dafür finde ich den Nachweis in der Uebereinstimmung einer ganzen Reihe gerade der hervorragendsten und die neue Weise am glänzendsten repräsentirenden Decorationen mit den neronischen Malereien in den Thermen des Titus, die keineswegs heute so gänzlich unkenntlich geworden sind, wie man in der Regel annimmt. Neben diesen fremden Malern werden die einheimischen Meister von Pompeji, also die alten Vertreter des dritten Stils, bei der Masse von Arbeit, die der rasche Wiederaufbau der Häuser erforderte, ihrerseits reichlich weiter zu thun gehabt haben. Aber sie mussten nun natürlich die neue Mode mitmachen. Da lässt es sich denken, dass ihre Malereien anders ausfielen, als die der zugezogenen Künstler, und sowohl im Decorativen wie in den Bildern die alte Manier immer noch genug durchblicken liessen. Aus diesem Verhältniss erkläre ich mir den scheinbaren Uebergang, den man an vielen einfacheren Wände vom dritten in den vierten Stil wahrzunehmen glaubt und das Nebeneinander von grandioser, freiester Phantastik und trockener Langweiligkeit, von blendendem Formenreichthum und nüchterner Kahlheit in dem, was uns aus diesem Stile der letzten Zeit von Pompeji erhalten ist.

Nach Wickhoff ist der vierte Stil nicht nur von Rom nach Pompeji gebracht: er hat in Rom seine Heimath, ist im eigentlichsten Sinne nationalrömisch. Wir kommen hiermit zu dem schon eingangs berührten Hauptthema des ganzen Buches: der Grundzug der römischen Kunst, das Eigenartige, was sie von aller früheren Kunst unterscheidet und wodurch sie über alles Frühere hinausgeht, ist der Illusionismus, d. h. die Wiedergabe nicht der Körperlichkeit der Gegenstände, sondern ihrer Erscheinung vor den Augen. Wickhoff hat diesen Gedanken auf breitester Grundlage durchgeführt nicht nur an der Malerei, sondern auch an der Plastik. Der Illusionsstil ist für ihn ein altes echtes Product des italischen Bodens.

Er findet ihn schon, wenn auch mit den einfachsten Mitteln versucht, in den etruskischen Portraits mit ihrer frappirenden Momentwirkung, und sucht nun zu zeigen, wie er in die den Römern überlieferte griechische Kunst, der so etwas ganz fremd gewesen sei, eindringt, wie schliesslich in den Reliefs am Titusbogen die Neuschöpfung vollendet ist, wie hier Plastik und Malerei, diese in vollem Localcolorit durchgeführt, vereint und mit der umgebenden Luft und dem Sonnenlicht zusammenwirkend zum ersten Mal den Eindruck täuschender Wirklichkeit ganz erreicht haben. „Das Relief hat Respirazion, wie die Bilder des Velasquez.“ Mit diesem Werk tritt die römische Reichskunst in die Geschichte ein. „Was in alten Zeiten die Kunst in Aegypten und im Oriente auf die einfachste Weise versucht hatte, Ausschnitte aus dem wirklichen Leben mit aller Naturtreue zu geben, das war, nachdem das edle Schauspiel der hellenischen Kunst mit ihren idealen Darstellungen physischer und geistiger Mächte vorübergegangen war, mit den feinsten Mitteln eines illusionistisch wirkenden Stiles wieder aufgenommen und beglückend durchgeführt worden. So war der Kreis künstlerischen Schaffens zum ersten Male geschlossen. Nun konnten kommende Jahrhunderte an der Schöpfung neuer Ideale arbeiten und das durch deren Herrschaft neu gestaltete Leben konnte dann, von genialischen Beobachtern hergestellt, wieder Illusion hervorrufen.“

Die Darstellung der Entwickelung der römischen Plastik nimmt einen grossen Raum in der umfangreichen Arbeit Wickhoff's ein. Ein paar Worte genügen nicht, um sie zu würdigen oder sie zu kritisiren. Wenn sie hier nur der gezogenen Parallele mit der Malerei wegen gestreift werden konnte, so soll das doch nicht geschehen, ohne auf das Beste, was sie enthält, die ausgezeichnete Behandlung des Portraits und der Ornamentik wenigstens hinzuweisen.

Wickhoff bezeichnet als das Wesentliche der Illusionsmalerei, dass sie den Beschauer auffordert, unverbunden nebeneinander gestellte Farbentöne durch die supplirende Erfahrung zu zusammenhängender Raumwirkung umzuschaffen. Es sind in den Malereien des vierten Stils hauptsächlich die Achitecturen und die eng mit diesen verbundenen decorativen Stücke, in denen er den Illusionismus durchgeführt findet. „Nirgends mehr sind mit sorgfältiger Achtsamkeit auf Rundung die Dinge in Licht und Schatten gesetzt, sondern die hellen Farbenflecke stehen nebeneinander, den Schimmer des Lichtes im Süden vortäuschend.“ Als glänzende Proben dieses Stils lehrt uns eine meisterhafte Analyse die schwebenden Gruppen auf den Nebenfeldern der Wände, die Stillleben und Küchenstücke kennen, wie sie z. B. im Macellum, und anderwärts, besonders ähnlich in der casa dei Dioscuri und jetzt in dem neu ausgegrabenen Hause der Vettii zu sehen sind. Wer die Pompejanischen Malereien kennt, wird, einmal vertraut gemacht mit dieser Art, sich an vieles verwandte und gleich vollendet Ausgeführte erinnern, so z. B. an die prachtvollen Masken zwischen Guirlanden im Admetzimmer des Hauses des Caecilius Jucundus, dann aber auch an zahlreiche kleinere selbständige Bilder, wie an das vom Eroten

verkauf und die Leda der casa dei capitelli colorati, an Manches aus der casa dei Dioscuri, an die Erotenbilder aus der casa di Lucrezio u. A. Die grossen mythologischen Bilder dagegen bleiben in dem Illusionismus hinter den kleineren zurück, wenn auch nicht alle in gleichem Maasse, wie das vorzügliche Ares-Aphrodite-Bild (Helbig 320 Neapel Mur. naz. 9248) der casa di Marte e Venere beweist. Wickhoff erklärt das aus dem Umstande, dass „selbst an ganz illusionistisch behandelten Wänden die mythologischen Scenen nicht für diesen Stil erfunden, sondern aus einem früheren Zustande des Architekturstils übernommen zu sein scheinen“, wie denn z. B. die aus dem Herkulanensischen Bilde zweiten Stils bekannte Medea im vierten Stil mehrfach ähnlich wiederkehrt. Nicht nur aus dem früheren Architekturstil, sondern der früheren auch noch weiter zurückliegenden Malerei überhaupt sind sie zum grossen Theil entnommen, was Wickhoff ja nun freilich einmal nicht zugeben will. Der Unterschied in der Behandlung zwischen den grossfigurigen Compositionen und den kleinen Bildern ist, wie wir gesehen haben, in den Malereien des zweiten Stils ganz derselbe.

Es wurde vorhin bemerkt, dass die Fleckenmalerei, die ein Kennzeichen — wenn auch nicht das einzige — des Illusionismus ist, bereits in den kleineren Bildern des zweiten Stils vorkommt. Damit fällt die Annahme, dass der illusionistische Stil eine Neuschöpfung der römischen Kunst sei. Wickhoff hat sich selbst dadurch widerlegt, dass er als Beispiel, wie „illusionistischen Landschaftsbildern die continuirende Darstellungsweise als integrirender Bestandtheil sich einfügt“, die Esquilinischen Odysseelandschaften citirt und behandelt. Es ist absolut sicher — wie schon Mau (Mittheilungen des Römischen Instituts 1895 S. 227 ff.) hervorgehoben hat — dass diese Bilder dem zweiten Stile angehören, sicher durch die umrahmende Architektur und durch die malerische Behandlung, die innerhalb des zweiten Stils durchaus nicht einzig dasteht. Nicht ganz so bestimmt, doch mit grosser Wahrscheinlichkeit können wir aber auch das Bild, das Wickhoff als das einzige Beispiel historischer Illusionsmalerei in Pompeji findet, das monderhellte Nachtstück mit dem trojanischen Pferd (Helbig 1326), eben seiner stilistischen Ausführung wegen, für die das Neapeler Museum die Analogieen bietet, als ein Werk des zweiten Stiles bezeichnen. Wickhoff nennt die Odysseelandschaften „das consequente Resultat einer Kunstrichtung, deren ältestes Beispiel in dem hölzernen Pferde aus Pompeji vorliegt, zu dem sie sich so verhalten wie die ihnen etwa gleichzeitigen (!) Reliefs der Trajanssäule zu den Reliefs des Titusbogens“. Beide Werke müssen wir vielmehr, wenn wir den Ausdruck einmal wesentlich von der Kunstart gebrauchen wollen, noch hellenistisch nennen.

Der Illusionismus ist daher nicht eine römische Neuschöpfung, sondern in der griechischen Kunst schon vorbereitet, in der römischen weiter ausgebildet. Zu demselben Resultate ist Mau in seiner Besprechung der Genesis gelangt. Und nicht nur in der Malerei finden wir ihn früher, als

Wickhoff meint, sondern auch in der Plastik. In all dem Reichthum, den uns die Funde der letzten Jahrzehnte an hellenistischen Sculpturwerken wiedergebracht haben, zeigt ein in seiner Art doch wieder vereinzelt dastehendes Stück, wie der bekannte weibliche Kopf von Pergamon, wie unendlich wenig uns schliesslich von der ganzen Kunst dieser äusserst productiven Zeit geblieben ist. Der pergamenische Kopf ist ein Meisterstück feinsten illusionistischen Stils. Er verhält sich zu einem Werke wie dem Kopf des Praxitelischen Hermes mit seinen festen, deutlich gesonderten Einzelformen „wie ein Gemälde mit aufgelöstem Lichte zu einem Bilde mit geschlossenen Licht- und Schattenmassen. Die Einzelformen sind nicht weniger vollkommen als an dem Praxitelischen Kopfe, aber sie sind unlösliche Theile eines Ganzen; sie stehen wie malerische Werthe neben- und gegeneinander". (Kekule von Stradonitz, „Das Museum" 1896 Lieferung 2.)

Die Bedeutung der Wickhoff'schen Arbeit büsst wenig dadurch ein, dass die Hauptthese in der strengen Formulirung, in der sie ausgesprochen ist, nicht Stich hält. Wenn künftighin namentlich die antike Malerei lebhafter als bisher und in anderer förderlicherer Weise behandelt werden wird, so wird das wesentliche Verdienst daran die Einleitung der Genesis mit ihrer Fülle neuer Gedanken und neuer fruchtbarer Gesichtspunkte haben. Und für diesen frischen Impuls kann die Archaeologie dem Vertreter der neueren Kunstforschung, der hier zu ihr gesprochen hat, nicht dankbar genug sein.

Berlin. *Franz Winter.*

Apollonius von Kitium illustrierter Kommentar zu der Hippokratetischen Schrift ΠΕΡΙ ΑΡΘΡΩΝ, herausgegeben von **Hermann Schöne.** Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1896.

Die von H. Schöne herausgegebene Schrift bildet einen wesentlichen Bestandtheil des in der Bibl. Laurentiana zu Florenz befindlichen Codex LXXIV, 7, jener berühmten Sammlung griechischer Schriften chirurgischen Inhalts, die von Janos Laskaris im Jahre 1492 für Lorenzo de' Medici in Kandia erworben worden.

Apollonius von Kitium, ein griechischer Arzt aus der Schule der empirischen Mediciner, hat in seiner zwischen den Jahren 81 und 58 vor Christus verfassten Abhandlung einen Auszug aus dem Werke des Hippokrates über Einrenkungsmethoden geliefert, die wichtigsten Operationsvorschriften kurz erläutert und durch Illustrationen veranschaulicht. Der im Florentiner Codex in einer aus dem 9. bis 10. Jahrhundert stammenden Abschrift auf uns gekommene Text ist schon früher gedruckt worden, zum ersten Male aber werden jetzt sämmtliche der Abschrift beigegebene Abbildungen und zwar in Lichtdruck (von Albert Frisch) veröffentlicht.

Dem nach der Handschrift neubearbeiteten Text S. 1—35 und den darauf folgenden Lichtdrucktafeln I—XXXI hat der Herausgeber eine

Einleitung S. V—XXXIX vorangestellt, in welcher zuerst eine genaue Beschreibung der Pergamenthandschrift in ihrem heutigen Zustande, sodann eine überaus sorgfältige Untersuchung über die Entstehungszeit und die weitere Geschichte derselben geboten wird und schliesslich die Abbildungen besprochen werden. Zu dem Ergebnisse, dass es sich um ein Erzeugniss byzantinischer Betriebsamkeit des neunten oder allenfalls der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts handelt, kommt der Verfasser aus paläographischen Gründen sowie in Folge der Erwägung, dass eines der bald nach Fertigstellung des Florentiner Buches auf einige freigebliebene Blätter eingetragenen drei Lobgedichte auf den Compilator und Schreiber der Chirurgensammlung Niketas, der, wie es scheint, Arzt war, wenn nicht Alles trügt, bereits von Suidas um 970 citirt wird. In zwei der auf S. XII—XIV abgedruckten Lobgedichte[1]) wird Niketas u. A. auch dafür gepriesen, dass er die chirurgischen Schriften durch einen Maler habe illustriren lassen. (Gedicht I, 14; II, 12). Für die Schöne'sche frühe Datirung ist auch noch hervorzuheben der Umstand, dass nach den Erfahrungen bedeutender Paläographen (Wattenbach, Anl. z. gr. Paläogr. 3. Aufl. S. 57) etwa seit der Mitte oder dem Ausgange des zehnten Jahrhunderts die eingegrabenen Linien regelmässig über der Schrift stehen, während sie in der Florentiner Handschrift sich unterhalb derselben befinden. Letzteres führt denn auch Schöne unter den Anzeichen der frühen Entstehung an.

S. XVI—XXIV wird eingehend von der Geschichte unserer Handschrift und der nach derselben angefertigten Copien gehandelt. Diese Copien sind:

1. Handschrift 2248 in der Pariser National-Bibliothek, wahrscheinlich eine Bearbeitung des Laskaris, welcher eine ganze Anzahl von Blättern beigebunden ist, die Illustrationen zu der Chirurgensammlung in ziemlich roher Ausführung enthalten, z. Th. Nachbildungen der Illustrationen des Codex Laur. LXXIV,7, z. Th. freie Compositionen, wahrscheinlich von einem Ἰωάννης ὁ Σαντοριναῖος herrührend;

2. Handschrift 2247 derselben Bibliothek, von dem Kalligraphen Christoph Auer nach der Bearbeitung des Laskaris in den vierziger Jahren des 16 Jahrhunderts geschrieben und mit sehr sorgfältigen, völlig modernisirten, dem Francesco Primaticcio wahrscheinlich mit Recht zugeschriebenen Illustrationen ausgestattet;

3. eine Abschrift des Textes mit Illustrationen, welche Dietz (Schol. in Hipp. et Galenum I praef. p. XI) in der Bibliothek der Faculté de Médecine in Paris sah;

4. eine Handschrift in Berlin: Meermannhandschr. cod. Philipp. 1533.

Die beiden zuletzt genannten aus den Pariser Handschriften 2247 und 2248 abgeschrieben.

5. Die Handschrift Nr. 3632 der Universitätsbibliothek zu Bologna, wahrscheinlich aus dem 16. Jahrhundert, enthält farbige Nachbildungen fast aller Apolloniusillustrationen des cod. Laur.

---

[1]) Das erste Gedicht ist auf Tafel XXXI in Lichtdruck nachgebildet.

S. XXVI—XXX erörtert Schöne die Bedeutung der der Florentiner Handschrift beigegebenen Abbildungen im Allgemeinen und liefert schliesslich S. XXX—XXXIX ihre Beschreibung.

Die kunstgeschichtliche Frage, auf die es uns hier in erster Reihe ankommt, ist diese: Inwieweit sind die Abbildungen selbständig von ihrem Urheber, dem byzantinischen Maler des 9. bis 10. Jahrhunderts, erfunden, inwieweit geben sie ältere Darstellungen wieder?

Dass der Commentar des Apollonius schon ursprünglich mit farbigen Abbildungen versehen war, giebt Letzterer selbst an. Da die Abbildungen zum Verständniss der von Apollonius gegebenen Beschreibungen der verschiedenen Einrenkungsmethoden von grösster Bedeutung waren, so ist es schon an sich wahrscheinlich, dass auch den Abschriften seines Werkes Copieen dieser Bilder beigegeben wurden und somit auch dem von Niketas mit der Illustration seiner Ausgabe des antiken Werkes betrauten Maler vorlagen. Für die Benutzung älterer Muster bringt Schöne dann noch scharfsinnig einige Beweise bei: Das zweite Lobgedicht enthält Anspielungen auf antike Illustrationen (II, 5—10), beziehungsweise auf illustrierte Exemplare von Appolonius' Commentar, welche dem Niketas vorlagen (Vers 27—33); sodann bieten die Abbildungen selbst Merkmale solcher älterer Muster:

1. Viele der Darstellungen greifen störend über die byzantinischen Umrahmungen hinaus, sind also nicht unmittelbar für dieselben componiert.

2. Die häufig anzutreffende Nacktheit der operierenden Aerzte verträgt sich nicht mit der Auffassungsweise der Byzantiner, die das Nackte möglichst vermieden.

3. Nach einer Angabe des Apollonius fehlte in einer Illustration der Originalausgabe der zweite Arzt. Dasselbe ist an der betreffenden Stelle auch in dem Florentiner Buche der Fall (Taf. VIII).

4. Eine gänzlich sinnlose Darstellung des βάθρον Ἱπποκράτους (Taf. XXIV) lässt sich nur als Wiedergabe eines alten Vorbildes erklären, „welches durch häufige willkürliche und verständnisslose Reproduction völlig verändert ist“.

5. Auch bei den auf mehreren Bildern dargestellten Haspeln hat man es ohne Zweifel „mit verständnissloser Reproduction älterer Zeichnungen zu thun“.

Mit Recht lässt sich Schöne in seiner Annahme älterer Vorlagen dadurch nicht irre machen, „dass die Figuren im Durchschnitt sehr byzantinisch aussehen“, man bedenke nur, „wie lang der Canal der Tradition vom 1. Jahrh. v. Chr. bis zum 9. Jahrh. n. Chr. ist“; mit Recht giebt er ferner die Möglichkeit zu, „dass einzelne Figuren und ganze Gruppen, die in den Vorlagen undeutlich geworden oder gar nicht mehr vorhanden waren, in dieser Handschrift frei ergänzt worden sind“.

Nachstehend soll der Versuch einer Scheidung der muthmasslich erst im 9. bis 10. Jahrhundert entstandenen Theile der Abbildungen von den mit den antiken Vorbildern eng zusammenhängenden Elementen gemacht werden.

Die Umrahmungen der Bilder sind folgendermassen gestaltet: Zwei Säulen tragen ein niedriges, geradliniges Gebälk, das über den Capitälen verkröpft ist und vier reich verzierte halbkreisförmige, concentrisch angeordnete Bogenleisten stützt. Das Gebälk und diese Halbkreise umgeben ein Tympanon, das in den meisten Fällen mittelst einander schneidender, Rauten bildender Linien oder eines aus Reihen von Halbkreisen bestehenden Musters durchweg verziert ist. Die Rauten sind meist in der Mitte durch einen Punkt und die Halbkreise durch einen senkrecht aufsteigenden Strich, der in einen kleinen Kreis ausgeht und etwa an einen, eine Knospe tragenden Stengel erinnert, belebt. Es kommen aber auch Einzelornamente vor: ein Stern, ein unten nach beiden Seiten in ein Blattornament ausgehendes Kreuz, eine Vase, ein oder mehrere Pflanzen. Von den Enden des Gebälkes steigt je ein nach aussen geschwungenes Blattornament auf.

Mit Ausnahme der Bilder auf den Tafeln III, VII, IX, XIX, XXVII sind die Architekturen mit zurückgeschlagenen Vorhängen versehen, die mit dem einen oberen Ende am Gebälk, mit dem anderen an oder hinter dem Capitäl befestigt und etwa in der Mitte ihrer Länge mittelst eines breiten, um den Säulenstamm geschlungenen Bandes gerafft sind. Offenbar liegt der Gedanke eines reichen Portalbaues diesen Umrahmungen zu Grunde, welche an die Umrahmungen jener Uebersichtstabellen der Parallelstellen in den Evangelien, der Eusebianischen Kanonestafeln, auf den ersten Blättern syrischer und byzantinischer Evangelienhandschriften erinnern.

Allerdings ist in diesen Handschriften der Rundbogen sehr oft noch von einem rechteckigen Rahmen umgeben, daneben aber kommt immer wieder der rundbogige Abschluss vor, welcher offenbar die frühere Form war. Wir finden dieselbe auf den ersten auf uns gekommenen Kanonestafeln: denjenigen des syrischen Evangelienbuches des Rabula vom Jahre 586 in der Laurentiana[2]) und denen des griechischen Evangelienfragmentes im Britischen Museum Add. 5111, wohl noch aus dem 6. Jahrhundert[3]), so wie auf den unter syrischem Einflusse entstandenen Kanonestafeln in dem lateinischen Evangeliar von St. Medard zu Soissons (um 827)[4]). Aehnliche rundbogige Umrahmungen zeigen auch drei der Blätter mit figürlichen Darstellungen: 1. Christus zwischen Petrus und Paulus, 2. und 3. je zwei Evangelisten, welche dem armenischen Texte des Evangeliars im Kloster Etschmiadzin vom Jahre 989 voranstehen und, wie Strzygowski erwiesen

---

[2]) Abbildungen bei Assemani, Bibl. Med. Laur. et Palat. codd. mss. orient. catalog. Flor. 1742 und danach bei Biscioni Bibl. Med. Laur. catal. T. I, Fl. 1751. Garrucci, Storia d. arte crist. III, T. 128—140.

[3]) Abbild. bei Henry Shaw, Illuminated ornaments selected from manuscripts of the middle ages, Specim. I; theilweise auch bei Humphreys and Owen Jones, The illuminated books of the middle ages, 1. Blatt No. II I/II.

[4]) Pariser National-Bibl. lat 8850. Abbild. bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Tafel zu S. 31 nach Bastard.

hat, der syrischen Kunst des 6. Jahrhunderts entsprungen sind[5]). Einen Rundbogen tragen auch die Säulen in der ersten Miniatur des Chludoff-Psalters aus dem 9. Jahrhundert in Moskau, in welcher David mit einem Chor Musicirender unterhalb des Brustbildes Christi dargestellt ist[6]). Auch in Einzelheiten der Ornamentierung stimmen unsere Umrahmungen vielfach mit den byzantinischen Kanonestafeln überein. Die Marmorirung der Säulenschäfte findet sich häufig auf den letzteren, ebenso immer wieder das korinthisirende Capitäl. Der an die Polsterseite des jonischen Capitäls erinnernde, nach den Enden sich verbreiternde, in der Mitte durch einen kleinen Kreis unterbrochene Streifen über dem Capitäl, wie er sich auf mehreren Blättern unserer Handschrift findet, lässt sich wiederholt nachweisen, so z. B. in den syrischen Miniaturen in Etschmiadzin aus dem 6. Jahrhundert[7]), in dem Evangeliar No. 64 der Pariser National-Bibl. (10. Jahrh.)[8]), auf den Kanonestafeln des Evangelienbuches No. 67 der Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (10. bis 11. Jahrh.)[9]) und der Evangelienhandschrift 4⁰ No. 39 der Königlichen Bibl. zu Berlin (11. bis 12. Jahrh.) Bl. 22v.—25r.

Die oben erwähnten Blattornamente an den Enden des Gebälks findet man bereits auf einigen Kanonestafeln der Handschrift des Rabula sowie an den betreffenden Stellen des Evangeliars in Etschmiadzin und dann immer wieder, so z. B. auch in den soeben genannten Handschriften in St. Petersburg und Berlin, allerdings in recht verschiedenen Formen.

Die Säulenbasen in Form einer Stufenpyramide zeigen schon die Kanonestafeln der syrischen Evangelienhandschrift No. 33 der Pariser National-Bibl. aus dem 6. Jahrh. Dasselbe Motiv findet sich sodann auch in der oben genannten Petersburger Handschrift No. 67.

Für die hübschen theils geometrischen, theils der Pflanzenwelt entnommenen Zierformen der Bogenleisten und der Lünetten giebt es zahlreiche und meist schon sehr frühe Beispiele:

Das aus der Neben- und Uebereinanderstellung zahlreicher übereck gestellter Quadrate, beziehungsweise Rauten, gebildete Schachbrettmuster der äussersten Bogenleiste findet sich schon an den viereckigen Rahmen in der Wiener Dioskorides-Handschrift aus dem 6. Jahrh. Nahe verwandt damit ist der Bogenschmuck der e i n e n syrischen Miniatur der Etsch-

---

[5]) Abbild. bei Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Taf. II und III.

[6]) Farbige Abbildung der Umrahmung bei Kondakoff, Миніатюры греческой рукописи псалтири IX вѣка изъ собранія А. И. Хлудова. (Miniaturen einer griechischen Handschrift des Psalters aus dem 9. Jahrhundert aus der Sammlung A. J. Chludoff's) Moskau 1878.

[7]) Strzygowski a. a. O. Taf. III.

[8]) Abbild. bei Labarte, Histoire des arts industr. 1. Ausgabe von 1864. Band II, Pl. 83.

[9]) Abbildungen in dem Prachtwerke: Byzantinische Emails. Sammlung A.W. Swenigorodskoi. Geschichte und Denkmäler des byz. Emails von N. Kondakoff, vor S. 1, 109, 269, 325. Boutowski, Histoire de l'ornem. russe II, Taf. V. u. VI.

miadzin-Handschrift.[10]) Ein späteres Beispiel bietet der viereckige Rahmen des Matthäusbildes im Tetraevangelon No. 572 des Klosters Chilandari auf dem Athos aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh.[11])

Für die ornamentalen Motive der inneren Bogenleisten seien folgende Beispiele genannt:

1. Für die an einander gereihten oder in kurzen Abständen auf einander folgenden dreitheiligen Blätter oder Blüthen, Taf. XII, XV, XVII, XIX, XXI, XXIII: Emailstreifen an dem im Auftrage des Erzbischofs Angilbert 835 angefertigten Hochaltar in der Kirche Sant Ambrogio zu Mailand[12]) Eine entsprechende Aneinanderreihung meist zweitheiliger Blätter in dem Rahmen der Miniatur der Höllenfahrt Christi in dem Evangelienfragment No. XXI der St. Petersburger Oeffentlichen Bibliothek (8. bis 9. Jahrhundert). Hierher kann man auch rechnen: die wie auf einen Faden gezogenen Blätter doch wohl in dem berühmten Psalter der Pariser National-Bibliothek No. 139 (X. Jahrhundert).[13]) Wie so viele byzantinische Ornamentmotive, so stammt auch das hier besprochene der an einander gereihten Blattkelche aus dem classischen Alterthum her.[14])

2. Für die Rosetten, Taf. VII, XVI, XXVI—XXIX: Evangelienhandschrift des Rabula[15]); Evangelienhandschriften in der Berliner Königlichen Bibliothek: No. 39 (11.—12. Jahrh.) Bl. 24 v., und 4⁰ No. 66 (12. Jahrh.) Bl. 2 v., 3 r.

3. Für den Lorberzweig Taf. X: Evangelienhandschrift des Rabula[16]) Vergl. das griechische Muster aus dem 4. Jahrh. v. Chr. an einem attischen παραπέτασμα aus der Krim.[17])

4. Für das Pflanzenornament, bei welchem der Stengel in Wellenlinien den Bogen seiner Länge nach durchzieht und in regelmässigen Abständen nach links und rechts Blätter entsendet, Taf. VIII, XIV, XVIII, XIX—XXII, XXVI, XXX: Fragment von Kanonestafeln im Britischen Museum Add. 5111 (6. Jahrh.)[18]); Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek No. 510 (9. Jahrh.) Bl. 44 r.[19]); Chludoff-Psalter (9. Jahrh.)[20]);

---

[10]) Abbild. bei Strzygowski a. a. O. Taf. II.

[11]) Abbild. bei Brockhaus: Die Kunst in den Athos-Klöstern. Taf. 28.

[12]) Abbild. in dem Werke: Byzantinische Emails. Sammlung A. W. Swenigorodskoi. Taf. 23, Fig. 16.

[13]) Abbild. bei Racinet, Das polychrome Ornament I, Atlas Taf. XXXI, No. 19.

[14]) Vergl. z. B. das Muster auf einem griechischen Wollenzeuge aus der Krim (3. Jahrh. v. Chr.), Abbild. in Schreiber's Kulturhistorischem Bilderatlas des Alterthums Taf. LXXIV, oder dasjenige von einem griechischem Thongefässe bei Jacobsthal, Grammatik der Ornamente, I. Bänder, Bl. 5; Fr. Sales Meyer, Handbuch der Ornamentik. Taf. 93, Fig 1.

[15]) Abbild. bei Biscioni, a. a. O. Taf. V.

[16]) Biscioni, a. a. O., Taf. XI.

[17]) Abbild. bei Schreiber, a. a. O. Taf. LXXIV, Fig. 11.

[18]) Abbild. bei Henry Shaw, a. a. O. Specimen I, Pl. 3.

[19]) Abbild. bei Stassoff. L'ornement slave et oriental, St. Pet. 1887, Pl. CXX, Fig. 25.

[20]) Abbild. bei Kondakoff, a. a. O.

Bibel des 9. bis 10. Jahrh. in der Vaticana No. 1 (aus der Bibliothek der Königin Christine von Schweden) Bl. 321[21]). Vergl. das Muster von einem antik griechischen Thongefässe bei Jacobsthal, a. a. O. Bl. 6; Sales Meyer, a. a. O., Taf. 93, Fig. 5.

5. Für die zwei umeinander geflochtenen Bänder, Taf. IX: das oben genannte Fragment von Kanonestafeln im Britischen Museum (6. Jahrh.)[22]); syrisches neues Testament vom Jahre 768 im Britischen Museum No. 7157, 4⁰ Bl. 99 v.[23]); Ornamente in einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, abgebildet bei Stassow, a. a. O., Taf. CXXI, Fig. 37, 38[24]); Bibel in der Vaticana No. 1[25]); Fragment aus einer Handschrift des 9. bis 10. Jahrh. im Britischen Museum, Addit. No. 14668, 4⁰.[26]) Vergl. die antiken Flechtbänder bei Jacobsthal, a. a. O. Bl. 11.

6. Für das gefaltete Band, Taf. XI: Evangelienhandschrift des Rabula (6. Jahrh.)[27]); Umrahmung des Marcus-Bildes auf Bl. 124 v. in der Evangelienhandschrift der Vaticana 4⁰ No. 1522, von Uwaroff[28]) dem 8., von Beissel[29]) (mit einem Fragezeichen) dem 10. Jahrhundert zugeschrieben; Pariser Gregor von Nazianz No. 510. (Abbild. bei Racinet a. a. O. I, Taf. XXXI, Fig. 30.)

7. Für das Zickzack-Muster Taf., XIV: Horizontaler Streifen an einer Miniatur mit der thronenden Gestalt des Nikephoros Botoniates aus dem XI Jahrh.[30]); verwandt, doch nicht so scharfkantig, mehr bandartig stilisirt in der Handschrift des Rabula.[31])

8. Für die eine Reihe bildenden, sich aber nicht berührenden übereck gestellten Vierecke, Taf. XXI, XXIII, XXX: Evangelienhandschrift aus dem 10. Jahrhundert in der Pariser Nationalbibliothek No. 278, Bl. 180.[32])

Die beiden den häufigsten Schmuck der Lünetten bildenden Muster: das Rautenmuster bald mit Punkten, bald ohne dieselben, und das aus Halbkreisen gebildete Schuppenmuster lassen sich schon sehr früh nachweisen. Das Rauten- (oder Schachbrett-)Muster mit Punkten findet sich

---

[21]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXIII, Fig. 20.

[22]) Abbild. bei Shaw, a. a. O.

[23]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXVII, Fig. 7.

[24]) Wie es scheint, handelt es sich hier um das Euchologion in der St. Petersburger Oeffentl. Bibl. No. 226, aus dem Katharinen-Kloster auf dem Berge Sinai.

[25]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXIII, Fig. 21.

[26]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXVIII, Fig. 8.

[27]) Abbild. bei Biscioni, a. a. O., Taf. VI.

[28]) Graf Uwaroff, Византійскій альбомъ (Byzantinisches Album) Bd. I, Lief. 1, Moskau 1890, S. 95; Abbild. Taf. VI.

[29]) Beissel, Vaticanische Miniaturen, Abbild. Taf. IX.

[30]) Abbild. bei Bayet, Hist. de l'art byz. S. 169, Fig. 53 (doch wohl aus der Chrysostomos-Handschrift in der Pariser Nationalbibliothek, Coisl. 79 (1078—81).

[31]) Biscioni, Taf. XI. Farbige Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXVI, Fig. 15. Uergl. auch das Zickzackmuster bei Biscioni, Taf. VIII.

[32]) Abbild. bei Stassoff, Taf. CXXI, Fig. 2.

als Schlussornament der Epistel Pauli an Philemon im Codex Alexandrinus, einer Bibel aus dem 4.—5. Jahrh. im Britischen Museum[33]), ferner im Codex Sinaiticus aus dem 4. Jahrhundert (z. Theil in der St. Petersburger Oeffentl. Bibl. No. 259, zum Theil in der Leipziger Bibliothek), nur dass hier statt der Punkte kleine Kreise in die Rauten gezeichnet sind,[34]) und als Schlussornament des Buches Esra in der Vaticanischen Bibel No. 1209 aus dem 4. Jahrh.[35]) Das Rautenmuster ohne Punkte sieht man in dem oben genannten Codex Alexandrinus am Schlusse des Judasbriefes.[36]) Das Schuppenmuster bietet u. A. ein plastisches Schrankenfragment aus Nola und die Nachbildung solcher Schranken in den Mosaiken der Georgskirche zu Thessalonich aus frühchristlicher Zeit[37]), sowie die sogenannte Stephanskrone in Pest.[38]) Vergl. das antike Schuppen-Ornament bei Owen Jones, Grammar of ornament Pl. XVII, Fig. 10; Pl. XIX, Fig. 36.

Die Untersuchung der Umrahmungen der Apollonius-Handschrift führt zu demselben Ergebniss, welches Schöne auf paläographischem Wege gewonnen, dass nämlich die Handschrift spätestens ins zehnte Jahrhundert gesetzt werden kann. Finden sich auch in den Ornamenten der Kanonestafeln des 11. und 12. Jahrhunderts einige derselben Motive, so wiegen doch im Allgemeinen in diesen späteren Miniaturen andere reichere Pflanzen-Muster vor, die mehr central als peripherisch verwendet werden, in der Ausführung zierlicher sind und mehr ins Einzelne gehen, während die Ornamentmotive unserer Handschrift im Grossen und Ganzen auf eine frühere Zeit hinweisen. Ja, wenn ein grosser Theil der figürlichen Darstellungen und die Schrift es nicht verbieten würden, weiter zurückzugehen, so würde ich die Umrahmungen in eine der frühchristlichen Zeit noch bedeutend nähere Epoche setzen, wies uns doch die vergleichende Betrachtung wiederholt auf Werke des 4.—6. Jahrhunderts hin. In dieselbe Richtung drängt uns auch die Thatsache, dass in der florentinischen Handschrift das architektonische Moment in antikem Sinne in besonders starkem Maasse zum Ausdruck kommt und zwar sowohl in der architravartigen Behandlung des die Säulen verbindenden drei- beziehungsweise zweitheiligen Streifens und vor Allem in seiner Verkröpfung über den Capitälen, als auch in den flott behandelten Vorhängen. Mir ist das Motiv der Verkröpfung nur noch in einer umrahmenden Miniatur-Darstellung bekannt und zwar in einem Bilde des dem 8.—9. Jahrhundert zugeschriebenen lateinischen „goldenen" Evangeliars im Britischen Museum.[39]) Hier ist

---

[33]) Abbild. ebenda Taf. CXX, Fig. 16.

[34]) Abbild. ebenda Fig. 4.

[35]) Abbild. ebenda Fig. 8.

[36]) Abbild. ebenda Fig. 14.

[37]) Abbild. bei Holtzinger: Die altchristliche Architectur 1889, S. 150. Fig. 104 u. S. 151, Fig. 105.

[38]) Abbild. bei Swenigorodskoi-Kondakow, a. a. O. S. 240. Fig. 71. — Fr. Bock, die Kleinodien d. h. röm. Reichs deutscher Nation, Taf. XVI.

[39]) Abbild. bei Humphreys and Owen Jones, a. a. O. Taf. II.

der jugendliche Evangelist Matthäus innerhalb einer Umrahmung dargestellt, die sich in ihrer Hauptform nur dadurch von den Umrahmungen unserer Handschrift unterscheidet, dass der Abschluss nach oben nicht mittelst eines Bogens, sondern einer zweimal gebrochenen Linie stattfindet,

Bei der hier erörterten Sachlage halte ich es nicht für unmöglich. dass dem Niketas und seinem Maler eine Apollonius-Abschrift etwa aus dem 6.—8. Jahrhundert vorlag, in welcher zu den der Urhandschrift nachgeahmten Figurenbildern die Umrahmungen bereits hinzucomponiert waren.

Was nun die figürlichen Darstellungen unserer Handschrift betrifft, so kann ich der Ansicht Schöne's nur beistimmen, wonach dieselben im Grossen und Ganzen ältere Vorlagen zur Voraussetzung haben.

Welcherlei Art diese Vorlagen waren und aus welcher Zeit sie stammten, wie weit dieselben sich bereits von den Originalabbildungen des Werkes des Apollonius entfernt hatten und byzantinisch waren, ob vielleicht „einzelne Figuren und ganze Gruppen, die in den Vorlagen undeutlich geworden oder gar nicht mehr vorhanden waren, in unserer Handschrift frei ergänzt worden sind,“ das sind Fragen, auf welche die Bilder keine bestimmte Antwort geben. Dass einige Bilder oder einige Stellen derselben direct für unsere Handschrift componirt worden, ist nicht unwahrscheinlich, da „in dem ersten Gedicht ausdrücklich hervorgehoben wird, dass die von Niketas aufgefundenen und benutzten älteren Handschriften sich in einem sehr üblen Zustande befunden haben“ und „da die Bilder illustrirter Handschriften der Zerstörung noch mehr ausgesetzt sind als der Text.“

Wenn wir unter den bekleideten Gestalten einige antreffen, die in dem Kopftypus, den Proportionen, der Stellung und Gewandung vortrefflich in die Kunstweise des 9.—10. Jahrhunderts hineinpassen, so werden wir es für wahrscheinlich halten können, dass erst der Maler des Niketas sie in seine Bilder hineingebracht hat. Von der Figur des Arztes auf Tafel IX möchte Schöne beispielsweise glauben, dass sie „von dem byzantinischen Illustrator ganz frei erfunden“ sei. Und in der That erinnert dieser hoch gewachsene Mann in vorgerückten Jahren mit seinem düsteren bärtigen Gesicht, dem lang auf die Schultern herabwallenden Haare, in der Art, wie sein bis zu den Füssen herabreichendes Gewand sich eng an seinen Körper schmiegt, lebhaft an Gestalten in byzantinischen Werken der auf den Bilderstreit folgenden Zeit.[40]) Dasselbe gilt von dem Arzte auf Tafel XXIII.

---

[40]) Vergl. z. B. die Stellung des Joseph in der Darbringung des Christuskindes im Tempel in dem Pariser Gregor von Nazianz No. 510 (Abbild. bei Pokrowski, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ. (Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzugsweise den byzantinischen und russischen), in den Arbeiten des achten (russischen) archäolog. Kongresses, in Moskau 1890, Band I, St. Petersb. 1892, S. 104, Fig. 53); und diejenige des Greises im Gespräche mit Judas, im griechisch-lateinischen Psalter der früheren Hamiltonsammlung (13. Jahrh.) im Berl. Kupferstichcabinet Bl. 196 v. (Abbild. bei Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter Bd. I, H. 1, S. 37, Fig. 52).

Bei Weitem die meisten Gestalten sind nackt, und schon der Umstand, dass es nicht nur der Patient, an dem die Operation vorgenommen wird, sondern mit wenigen Ausnahmen auch die Aerzte sind, deutet, wie Schöne mit Recht betont, auf Anlehnung an die Antike. Nun sind aber die meisten dieser nackten Figuren, wenn auch ihre Haltungs- und Bewegungsmotive wahrscheinlich bereits den Originalbildern im Werke des Apollonius eigen waren, durch den Byzantinismus hindurchgegangen. Man merkt es ihnen vielfach an, dass sie nicht mit unmittelbarer Kenntniss des nackten menschlichen Körpers gezeichnet sind, sondern in schematischer Weise das antike Vorbild wiedergeben. Solche schematische Züge sind beispielsweise die immer wiederkehrende zu weiche und runde Behandlung der Schultern und die Bezeichnung des Knies durch vier helle Flecke, wie wir sie auch in den Miniaturen der Kosmas-Handschrift der Vaticana No. 699 (7. Jahrhundert?) antreffen.[41]) Der byzantinischen Uebung entspricht es auch vollkommen, dass durchweg die Geschlechtstheile weggelassen sind. Wo in byzantinischen Darstellungen aus der biblischen Geschichte nackte Figuren vorkommen, z. B. beim Sündenfall und bei der Taufe Christi, ist dieses stets der Fall.[42]) Christus am Kreuze erscheint auf byzantinischen Bildern entweder in langem, ärmellosen Gewande oder mit einem Lendentuche bekleidet. Letzteres findet sich auch einmal in unserer Handschrift beim Arzte auf Tafel XXVII.

Neben den byzantinischen, beziehungsweise durch den Byzantinismus modificirten Gestalten finden sich aber in der Apollonius-Handschrift auch solche, die das unverfälschte antike Gepräge tragen. Hierher rechne ich die breitschultrige, gut gebaute nackte Gestalt auf Tafel II, die in ihren Körperverhältnissen etwa an den Polykletischen Doryphoros erinnert; ferner den nackten Patienten und den mit kurzem aufgeschürzten antiken Gewande bekleideten, von rechts her die Operation vollziehenden Arzt auf Taf. VII. Die Stellung beider Gestalten ist so zwanglos und anmuthig, wie sie die byzantinische Kunst des 9. bis 10. Jahrhunders schwerlich ohne antike Vorlage hätte schaffen können. Dass die Haltung des nackten Jünglings mit den geschlossenen Füssen und dem etwas zurückgebogenen Oberkörper, als schwebte er, schon früh aus der antiken Kunst in die byzantinische gedrungen, beweist ein Vergleich dieser Gestalt mit der das Pult des Matthäus tragenden Figur auf einem der drei aus dem 6. bis 7. Jahrhundert stammenden Blätter im Britischen Museum Add. 5111.[43]) Für den antiken Ursprung der Figuren der Tafel VII fällt auch der Umstand ins Gewicht, dass die Querstange, an welcher der Patient mit der linken Axel hängt, nicht an den Säulen der Umrahmung befestigt ist, sondern zu einem besonderen, offenbar dem antiken Vorbilde

---

[41]) Abbild. bei Uwaroff, a. a. O. Taf. IX.

[42]) Bordier, Description des peintures . . . . dans les manuscr. grecs de la bibl. nat. p. 202 betont, dass ihm keine einzige Ausnahme vorgekommen sei.

[43]) Abbild. a. a. O.

entnommenen Gerüste gehört, während auf Tafel XXIII, auf welcher wir die eine der beiden entschieden byzantinischen Arztgestalten antrafen, der Querbalken an die umrahmenden Säulen gebunden ist.

Es ward oben bereits bemerkt, dass die meisten Aerzte nackt sind. Wie bei diesen die Nacktheit, so weist bei den bekleideten Arzt-Figuren, mit Ausnahme der entschieden byzantinischen auf Tafol IX und XXIII, die Art der Bekleidung wieder auf die Antike hin. Es handelt sich immer wieder um einen kurzen, um den Leib gegürteten Chiton meist mit kurzen, nur bis zum Ellenbogen reichenden Aermeln. Die beiden mit Mänteln versehenen Gestalten auf Tafel II (leider sehr zerstört) und Tafel XXX scheinen mir auch antik zu sein. Ein Vergleich des Faltenwurfs beim Mantel auf Tafel II mit demjenigen bei den Mänteln der byzantinischen Figuren auf Tafel IX und XXIII wird mir, glaube ich, bezüglich der Gestalt auf Tafel II Recht geben. Den Arzt auf Tafel XXX aber glaube ich, trotz des zunächst wohl an Byzanz erinnernden Zierathes am kurzen Rocke, wegen der Behandlung des Mantels, sodann aber auch wegen der so freien Stellung wesentlich für die Antike in Anspruch nehmen zu müssen.

Wenn, ganz abgesehen von allen übrigen chronologischen Merkmalen, aus den Figurenbildern der Florentiner Handschrift allein der Versuch einer Zeitbestimmung gemacht werden soll, wird man das neunte bis zehnte Jahrhundert als die wahrscheinlichste Entstehungszeit dieser Bilder annehmen müssen: dies ist die Zeit, in welcher die byzantinische Malerei stark antikisierte, wie das aus den Miniaturen des Pariser Gregor von Nazianz No. 510 aus dem Ende des neunten Jahrhunderts; der Bibel aus der Sammlung der Königin Christine in der Vaticana No. 1 aus dem neunten bis zehnten Jahrhundert; des Jesaias ebenda aus derselben Zeit; vor Allem aber aus den Miniaturen des Psalters No. 139 der Pariser National-Bibliothek aus dem Anfange des zehnten Jahrhunderts zu ersehen ist.

Allerdings sind auch in späterer Zeit antike Vorbilder nachgeahmt worden, so vor Allem in der Handschrift der Pariser National-Bibliothek, Suppl. No. 247 aus dem elften Jahrhundert, welche die Theriaka und Alexipharmaka des griechischen Arztes Nikander, der im ersten Jahrhundert vor Christus lebte, mit Illustrationen enthält, welche offenbar direkt die antiken Bilder wiedergeben[44]); aber dieses Verfahren ist seit dem zehnten Jahrhundert doch mehr nur eine Ausnahme.

Im Verlauf meiner Arbeit glaubte ich einmal den Compilator und Schreiber des Florentiner Codex: Niketas in einem hochgestellten Manne dieses Namens etwa aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts sehen zu dürfen. Obgleich bald darauf diese meine Vermuthung mir aus paläographischen Gründen sehr zweifelhaft geworden ist, übergehe ich sie nicht ganz mit Stillschweigen, da erst eine mir wünschenswerth erscheinende Nachprüfung des vollständigen Materials, wie es mir nicht zu Gebote steht, eine endgiltige Entscheidung ermöglichen dürfte.

---

[44]) Abbild. in der Gazette archéologique 1875, Pl. 18, 32.

Ein Protospatharius (etwa General) Niketas, welcher in den sechziger Jahren des zehnten Jahrhunderts unter dem Kaiser Nikephoros Phokas als Anführer der Flotte (Drungarius) im Kriege gegen die Sarazenen auf Sicilien sich nicht bewährte, war als ein gelehrter Mann bekannt und fertigte während einer Gefangenschaft in Afrika im Jahre 966 eine gegenwärtig in der Pariser Nationalbibliothek unter der No. 497 aufbewahrte Abschrift der Reden des h. Basilius eigenhändig an.

Das höfische, hochtrabende Lob, das in den drei der Florentiner Handschrift vorgesetzten Gedichten, von denen das erste wahrscheinlich von einem Kaiser herrührt, dem Urheber der Chirurgensammlung Niketas gespendet wird, besonders auch jene Stelle des ersten Gedichtes V. 24 bis 28, in welcher die Schwertträger (ὑπουργῶν ὅσοι γυμνὰ κρατεῖτε ῥωστικώτατα ξίφη), also doch wohl Männer „mit dem Range von πρωτοσπαθάριοι“,[45]) aufgefordert werden, den Niketas zu feiern, würde gut zu einem solchen vornehmen hochgestellten Staatsdiener passen. Freilich scheint der Niketas der Florentinischen Handschrift, da er im ersten Gedicht als Hippokrates angeredet wird, Arzt gewesen zu sein, aber man braucht wohl in einem so schwülstigen Lobliede derartige Bezeichnungen nicht zu wörtlich zu nehmen, übrigens liegt wohl auch nichts gegen die Annahme vor, dass die Gelehrsamkeit des Protospatharius Niketas der Pariser Handschrift sich auch auf die Heilkunde erstreckte.

Der Beweis für oder gegen den Identificierungsversuch wird nur durch den eingehendsten Vergleich der beiden Handschriften erbracht werden können. So weit es mir möglich war, habe ich diesen Vergleich angestellt und zwar an der Hand einerseits der auf den Schöne'schen Bildertafeln mittelst der Photographie wiedergegebenen Textstellen und des Facsimile einer Seite der Florentiner Handschrift bei Wattenbach und von Velsen, Exempla codicum graecorum litteris minusculis scriptorum, Heidelberg 1878, Tab. XXXXII, andererseits des Facsimile einer Seite der Pariser Basilius-Handschrift bei Omont, Fac-similés des manuscrits grecs datés de la bibl. nat. du IX au XIV s., Paris 1891, Pl. VI und des Facsimile der Nachschrift bei Schlumberger, Un empereur byzantin au X. siècle, Nicephore Phocas, Paris 1890, S. 465, wo auch von dem Protospatharius Niketas eingehender gehandelt wird. Das Ergebniss dieses Vergleiches ist nun allerdings nicht gerade günstig. Namentlich erregen die Buchstaben κ und υ Bedenken: der erste wird in den mir vorliegenden Bruchstücken der Florentiner Handschrift, mit Ausnahme der Ueberschriften in Uncialschrift, stets so: ƙ geschrieben, in den Bruchstücken der Basilius-Handschrift aber bildet neben dieser selten vorkommenden Form das κ die Regel; der Minuskelform υ im Florentiner Codex steht das zuweilen gebrauchte v der Pariser Handschrift gegenüber, doch ist die Form υ die häufigere. Auch in der Schreibweise des ε macht sich ein Unterschied bemerkbar.

Ein ferneres Bedenken ist dieses, dass die eingegrabenen Linien in

---

[45]) Vergl. Schöne's Vermuthung. S. XV, Anm. 11.

der Basilius-Handschrift, so weit ich es aus der Photographie des Bruchstückes bei Omont ersehe, im Gegensatze zu der Florentiner Handschrift, sich oberhalb der Schrift befinden.

Was den Gesammtcharakter der Schrift im Pariser Buche betrifft, so unterscheidet er sich besonders stark von den steilen, ja ein wenig nach links überfallenden Buchstaben des Haupttextes der Chirurgensammlung (nach Thompson, Handbook of greek and latin palaeography, p. 162 eines der Kennzeichen der Minuskelschrift vom neunten bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts), während er sich eher mit der fliessenden und schrägeren Schrift der erklärenden Beischriften auf den Bildblättern verträgt. Hat der Niketas des Florentiner Codex den Haupttext selbst geschrieben und nicht etwa von einem Schreiber ausführen lassen,[46]) so standen ihm, wie das ja auch heut' zu Tage vorkommt, gewissermassen zwei Schreibweisen zu Gebote: eine kalligraphische und eine zum täglichen Gebrauche, die natürlich vielfach übereinstimmen, aber sich doch auch wesentlich unterscheiden. *E. Dobbert.*

J. B. Supino. Il Camposanto di Pisa. Florenz. Fratelli Alinari. 1896. Mit zahlreichen Abbildungen. 8⁰. S. 317.

Der Verfasser, dem wir schon Studien über den Camposanto, welche im Archivio storico dell 'arte 1894 veröffentlicht wurden, verdanken, giebt in diesem Werke eine auf neue archivalische Forschung gegründete Geschichte des Bauwerkes, eine ausführliche Besprechung und Beschreibung sämmtlicher Wandgemälde, welche, soweit dies möglich war, nach photographischen Aufnahmen in einem freilich allzu kleinen Formate reproduzirt sind, und eine Beschreibung in Versen aus dem Ende des Quattrocento. Aus den einleitenden Darlegungen erfahren wir, dass an dem 1272 von Giovanni begonnenen Bau während des ganzen XIV. Jahrhunderts bis über 1400 hinaus gearbeitet ward, dass das Maasswerk der Arkaden eine spätere Hinzufügung ist — noch in den Jahren 1459 bis 1464 wird dasselbe an 28 Bögen von Florentiner Steinmetzen ausgeführt und erst damit die Zierausstattung des ganzen Gebäudes vollendet —, und dass eine Anzahl von Fenstern im Norden und Westen im XV. Jahrhundert mit Glasmalereien geschmückt wurden. Für die Stiftung der Altäre und Kapellen konnte eine genaue Datirung gewonnen werden, leider aber noch nicht für das früher fälschlich dem Giovanni Pisano zugeschriebene Tabernakel über dem Hauptportal. Als erste nachweisbare Malerei im Camposanto wird eine Madonna mit Heiligen von Vicino da Pistoja genannt, die nicht erhalten ist, über die weitere Thätigkeit von Wandmalern aber erfahren wir auch jetzt nichts Bestimmtes vor 1371, in welchem Jahre Francesco da Volterra

[46]) Bei der Annahme eines Schreibers wäre die Stelle im zweiten Lobgedichte, V. 15,16: φερωνύμου Νίκης δὲ καὶ χεῖρες πάλιν τάς ἐκφράσεις γράφουσι τῶν μορφωμάτων auf die Beischriften der Abbildungen zu beschränken, wogegen mir kaum etwas vorzuliegen scheint.

(Francesco di maestro Giotto) die Geschichte des Hiob ausführt. Wie bekannt, folgen 1377 Andrea da Firenze, 1384 bis 1386 Antonio Veneziano, welche das Leben von San Raniero schildern, 1390 Piero di Puccio mit seinen Genesisdarstellungen, 1391 Spinello Aretino (Legende der hh. Ephesos und Politus) und endlich 1469 bis 1485 Benozzo Gozzoli. Neu und von grossem Interesse ist die urkundliche Angabe, dass im Jahre 1467 Andrea Squarcione im Camposanto gemalt hat. Dieser Künstler kann, wie der Verfasser ausführt, kein anderer als Mantegna sein, welcher 1466 ja in Florenz war. Man ehrt ihn am 3. Juli in Pisa durch ein Festessen. 1469 bietet ein Vincenzo von Brescia seine Dienste an, welche aber, da Gozzoli schon an der Arbeit ist, nicht angenommen werden. — Das Hauptinteresse Supino's wendet sich, wie leicht begreiflich, der oft behandelten Frage nach den Meistern der Auferstehung Christi, des Triumphes des Todes, des Eremitenlebens und der Himmelfahrt Mariä zu. Meine Ausführungen im XI. Bande dieser Zeitschrift (1888, S. 13 ff.) sind ihm unbekannt geblieben — um so erfreulicher ist es, dass sich in dem wichtigsten Punkte, nämlich in der Ansicht, der Meister vom Triumphe des Todes sei weder ein Florentiner noch ein Sienese sondern ein Pisaner, eine Uebereinstimmung zwischen uns ergiebt. Im Einzelnen gehen unsere Meinungen auseinander. Mit Recht erkennt S. die stilistische Verschiedenheit der „Auferstehung“ und „Himmelfahrt Christi“ von der „Kreuzigung“, und constatirt in jenen Gemälden den Pisaner, in diesem den Sieneser Stil. Ich war weiter gegangen und hatte „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ dem Meister vom Triumphe des Todes selbst zugeschrieben, an welcher Ueberzeugung ich auch jetzt noch festhalten muss, ebenso wie an derjenigen, dass der „Triumph“, das „jüngste Gericht“, die Hölle“ und „das Eremitenleben“ alle von einem und demselben Künstler entworfen, wenn auch theilweise von verschiedenen Schülern ausgeführt worden sind. Supino sieht in den „Eremiten“ das Werk eines andern Pisaners. Auch der wichtigsten These des Buches, dass nämlich Francesco Traini der Schöpfer des Triumphes sei, vermag ich, obgleich mir mit Recht das Pisanische des Stiles hervorgehoben zu sein scheint, nicht beizustimmen. Noch immer dünkt mich, wie ich es früher ausgesprochen habe, die „Himmelfahrt der Maria“, welche Supino dem Simone Martini zuertheilt, ein characteristisches Werk Traini's, der Meister vom Triumphe des Todes aber ein anderer, seinem Temperament und seiner Formensprache nach grösserer und leidenschaftlicherer Künstler zu sein, der nur in Schulverwandtschaft zu Traini steht. Dabei ist doch auch nicht ganz ausser Augen zu lassen, dass die Tradition von einer grossen Thätigkeit des uns bis jetzt noch ganz unbekannten, in seiner Zeit aber berühmten Buffalmacco im Camposanto weit zurückgeht, nämlich bis auf Ghiberti, welcher sagt: „er führte in Pisa sehr viele Arbeiten aus. Er malte im Camposanto sehr viele Geschichten. Er malte in S. Paolo a Ripa d'Arno Geschichten aus dem Alten Testament und viele Geschichten von Jungfrauen.“ Dieses Zeugniss eines über das Trecento noch wohl unterrichteten Mannes bleibt von Bedeutung und wird

von der Verwirrung, welche Vasari anrichtet, nicht beeinträchtigt. Der grössere Theil der Fresken an der Ostwand, wo sich die „Auferstehung" und „Himmelfahrt Christi" befinden, wurde im Jahre 1667 zerstört. Es ist sehr wahrscheinlich, wenigstens möglich, dass diese von der Tradition dem Buffalmacco zugeschriebenen Wandgemälde von derselben Hand waren, wie jene „Auferstehung" und „Himmelfahrt", die ja auch Vasari Werke des Buffalmacco nennt. Die Datirung hat keine Schwierigkeit, da Letzterer ja noch 1351 am Leben war. Sollten schliesslich doch in der „Auferstehung" und der „Himmelfahrt", dann aber auch im „Triumphe des Todes", im „Jüngsten Gericht", in der „Hölle" und im „Eremitenleben" Schöpfungen Buffalmacco's zu erkennen sein? Die von Boccaccio, Sacchetti und Vasari gegebene Characteristik dieses phantasievollen und witzigen Mannes — Vasari hebt die Wahrheit im Ausdruck der Affecte und die Anmuth in der Darstellung von Frauen im Zeitcostüm (S. Paolo a Ripa) hervor — würde sich mit unserer Vorstellung von dem Wesen des Malers, welcher den „Triumph" und die „Hölle" gemalt hat, wohl in Einklang setzen lassen. Von entscheidender Wichtigkeit wäre die zeitliche Bestimmung der grossen Fresken an der Nordwand. Sollte der Triumph des Todes nicht aus den seelischen Erregungen, welche die grosse Pest veranlasste, hervorgegangen, also kurz nach 1348 als ein mahnendes und erschütterndes Andenken an die furchtbare Siegerkraft des Todes in diesem dem Tode geweihten Bezirke gemalt worden sein? Würde sich diese Hypothese, welche eine Stütze in der furchtbaren hexenartigen Gestaltung der Pest selbst als Todesfigur finden könnte, bestätigen, so gewänne die, wie gesagt, nicht undenkbare Annahme, Buffalmacco sei der Meister der Fresken, grössere Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls verdient sie Berücksichtigung. —

Die sich geltend machende Meinungsverschiedenheit in Bezug auf einzelne Dinge vermag aber keineswegs die Anerkennung des Verdienstes zu hindern, welches Supino sich mit seiner gewissenhaften und durch Aufstellung neuer Gesichtspunkte anregenden Arbeit erworben hat. Würde er der Aufforderung, derselben eine zweite über die mittelalterlichen Sculpturen des Camposanto folgen zu lassen, ein freundliches Gehör entgegen bringen? Das wäre mit Freude und Dankbarkeit zu begrüssen!

H. Thode.

Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden, herausgegeben und besprochen von **Dr. Karl Woermann,** München 1896, Hanfstaengl. — Die drei ersten Mappen.

Der Ruhm des Dresdener Kupferstichcabinets beruht — abgesehen von den jungen erfolgreichen Bemühungen um die moderne Production — hauptsächlich auf dem unvergleichlichen Schatze an deutschen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts, nicht so sehr auf den Zeichnungen. Unter den grossen deutschen Instituten steht die Dresdener Zeichnungssammlung wohl an dritter Stelle. Berlin steht voran, namentlich dank der Energie, mit der Dürer-

Zeichnungen erworben wurden, und München hat ein altes Uebergewicht durch seine Blätter aus der italienischen Hochrenaissance. Die neue Publication der Dresdener Zeichnungen, die von Karl Woermann geleitet wird, bedeutet nicht ebenso viel wie die — freilich schon ein wenig veraltete — entsprechende Berliner Veröffentlichung und wie die technisch besonders wohl gelungene Bruckmann'sche Ausgabe der Münchener Zeichnungen, insofern die Firma Braun bereits eine grosse Anzahl der Dresdener Blätter aufgenommen und weithin bekannt gemacht hat. Unter den Braunschen Aufnahmen ist allerdings manches Ueberflüssige, und manches Wichtige wird vermisst. Die Auswahl in der neuen Publication ercheint in weit höherem Grade sachkundig und kommt den Interessen des specialisirten Fachstudiums freundlich entgegen. Das wird deutlich erkannt schon aus den ersten drei Mappen, die heute vorliegen. Die erste Lieferung enthält 34 niederländische, deutsche und italienische Blätter des 14. und 15. Jahrhunderts; die zweite und dritte Lieferung bringen 77 deutsche Zeichnungen des 16. Jahrhunderts.

An Schärfe der Wiedergabe erreicht der Lichtdruck im besten Falle die Braun'sche Nachbildung, während er in der ganzen Erscheinung dem Originale weiter näher kommt und ästhetisch erfreulicher ist als das glasige Photogramm. Der Herausgeber überschätzt glücklicher Weise nicht den Werth der Reproductionskünste, die auf die Herstellung eines vollkommenen Facsimeles ausgehen. Eine Nachbildung leistet alles, was sie leisten soll, wenn die Arbeit des Zeichners, soweit sie im Originale noch sichtbar ist, zur Erscheinung kommt. Unter Umständen kann die photochemische Technik den im Vorbilde halb erloschenen Strich sogar in grösserer Schärfe wiederherstellen. Dagegen ist es keineswegs nöthig, Fälscherkünste zu treiben, Sorgfalt und Kosten aufzuwenden, um etwa Flecken im Papiere, den Ton des Grundes, kurz Dinge, die weniger von der Absicht des Meisters, als vom Zufall abhängen, mit Genauigkeit nachzubilden. Die vorliegende Publication begnügt sich in den meisten Fällen mit dem einfachen Lichtdruck und versucht nur ausnahmsweise durch den Druck mit mehreren Platten die farbige Erscheinung des Originals annähernd wiederzugeben.

Der Text Woermann's ist knapp gehalten, giebt fast nur Thatsächliches und verfährt in der Bestimmung der Meister mit Ruhe, grosser Vorsicht und weitherziger Berücksichtigung fremder Ansichten. Eine kurze Einleitung belehrt über die Geschichte der Sammlung und über die verschiedenen technischen Verfahren, in denen die alten Meister ihre Zeichnungen ausführten.

Einige Bemerkungen besonders über die abgebildeten deutschen und niederländischen Zeichnungen seien mir gestattet, ein Beitrag zu der Sammlung von Ansichten, die der Herausgeber schon bietet.

Die Publication wird glänzend eröffnet mit dem Originalentwurf Jan van Eyck's zu dem Wiener Cardinalsportrait (Mappe 1, Tafel 1). Mit dem Lobe „um so werthvoller als Eyck'sche Zeichnungen überaus selten

sind“, ist noch zu wenig gesagt. Es giebt überhaupt keine zweite Zeichnung des Meisters, die ausser jedem Zweifel wäre. Das Blatt steht hoch über dem viel gerühmten und theuer bezahlten Silberstiftbildniss, das aus Mitchell’s und Malcolm’s Sammlung ins British Museum kam. Die handschriftlichen Bemerkungen sind wohl Farbennotizen und lassen vermuthen, dass der Meister zwar die Zeichnung, nicht aber das Gemälde vor dem Leben ausführte. So pflegte Holbein zu arbeiten. Die Zeichnung ist um einen Grad belebter und feiner als die Malerei.

Mit Recht nicht mehr unter Eyck’s Namen ist auf der zweiten Tafel das merkwürdige und schwer bestimmbare Studienblatt abgebildet, auf dem einige Frauengestalten mit besonderer Beachtung der Haartracht und des Costüms und mit einem sehr feinen Gefühl für die weibliche Grazie dargestellt sind. Diese Zeichnung ist, wie mir scheint, nicht um 1440 — auf diese Zeit mögen freilich einige Eigenschaften der Tracht hinweisen —, sondern noch beträchtlich später entstanden. Die Arbeit scheint Stilmerkmale aufzuweisen, die sich widersprechen, und ich gestehe, nicht zur Klarheit über den Autor gekommen zu sein. Doch möchte der weiche, gleichsam rieselnde Fall der Gewandstoffe jede Ansetzung vor 1500 verbieten. Vielleicht wird das Räthsel, das die Zeichnung aufgiebt, durch die Erkenntniss gelöst werden, dass ein relativ später Zeichner das Blatt nach einer älteren Vorlage ausführte.

Noch ein wenig zu früh angesetzt erscheint auch der Entwurf zu einem Grabdenkmal, dessen niederländischer oder auch niederdeutscher Autor kaum festgestellt werden kann. Der Meister stilisirt die Köpfe zu unerfreulichem Ausdruck, ein wenig wie der Kupferstecher Israel von Meckenem (Tafel 3).

Die auf Tafel 4 nachgebildete Zeichnung — Gruppen am Fusse des Kreuzes — ist der Anlage nach mit Recht als niederländisch um 1460 bestimmt. Aber das Blatt scheint mir durchaus kein Originalentwurf zu sein, sondern die Nachzeichnung eines Gemäldes. Die Art, wie das Kreuz, zu dessen vollständiger Darstellung der Raum nicht reichte, fortgelassen ist, und die inneren Eigenschaften der Zeichnung, in der Anlage und Ausführung nicht auf gleicher Höhe stehen, verrathen den Copisten. Das Gemälde aber war eine Arbeit Ouwater’s, wie mir scheint. Eine Betrachtung der steif symmetrischen Anordnung, der Typen und des Faltenwurfs, namentlich im Gewande der in die Knie gesunkenen Maria lassen den Meister durch die Arbeit des Copisten hindurch, die wohl auch noch aus dem 15. Jahrhundert stammt, mit genügender Deutlichkeit erkennen. Es giebt übrigens eine zweite, bisher nicht beachtete Zeichnung, die uns die Kenntniss eines verlorenen Gemäldes des holländischen Meisters vermittelt. Sie befindet sich im Berliner Kupferstichcabinet und stellt die Auferweckung des Lazarus dar, hat also seltsamer Weise denselben Gegenstand, wie das einzige beglaubigte, uns erhaltene Original Ouwater’s. An und für sich steht das Berliner etwa auf der Höhe des Dresdener Blattes, mit dem zusammen es unsere Kenntniss von der altholländischen Kunst ein wenig doch vermehrt.

Auch die sitzende weibliche Heilige (Tafel 5) kann wohl nicht als Orginalentwurf anerkannt werden. Mir scheint das Blatt eine sorgsame alte Zeichnung nach einem Gemälde des van der Goes etwa oder eines seiner Schüler zu sein.

Das auf derselben Tafel abgebildete Studienblatt mit drei Figuren ist mit 1440 vielleicht ein wenig zu spät angesetzt und scheint eher aus Niederdeutschland als aus den Niederlanden zu stammen.

Die beiden runden Entwürfe zu Glasgemälden, (Tafel 6) von denen der eine überzeichnet und dadurch arg geschädigt erscheint, halte ich nicht für „niederländisch um 1500“, sondern für kölnisch, für Arbeiten des Meisters von S. Severin, der vielfach für Glasmalerei und für Stickerei Entwürfe angefertigt hat.

In jedem Striche der characteristische und charactervolle Entwurf eines Niederländers im 15. Jahrhundert ist dagegen die Gefangennahme Christi (Tafel 7). Von den bekannten Grössen der altniederländischen Schule kommt am ehesten der Meister des Merode-Altares als Schöpfer dieser eindrucksvollen Composition in Betracht. Lehrreich ist eine Vergleichung der Darstellungen desselben Gegenstandes von Bouts (Münchener Pinakothek) und vom Meister der „Lyversberger Passion“ (Köln, Museum).

Mit vollkommenem Recht unter Schongauer's Namen ist der karikirte Schergenkopf veröffentlicht auf der 8. Tafel; minder sicher erscheint der freundliche Mädchenkopf, der bei durchaus Schongauer'scher Formenauffassung vielleicht ein klein wenig zu voll gerundet ist für den Meister selbst und etwa einem unmittelbaren Nachfolger gehört. Die Madonnendarstellung (Tafel 9) möchte ich in die Zeit kurz vor 1500, wie der Herausgeber, und in die engste Beziehung zur Schongauer-Schule setzen.

Das auf derselben Tafel nachgebildete runde Blatt, wohl ein Entwurf zu einer Glasscheibe, finde ich stilistisch nah verwandt — mit Lehrs — dem Meister des Hausbuches. Man könnte wohl die sehr freie und selbständige Zeichnung sogar dem Meister direct zuschreiben. Die Abbildung der Rückseite wäre erwünscht gewesen.

Die höchst merkwürdigen Planeten-Zeichnungen, französische Arbeiten aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, sind noch frei von der Berührung mit dem niederländischen Naturalismus (Tafel 10, 11). Ein seltener Genuss, den Reiz der spätgothischen Stilisirung in einer Handzeichnung bewundern zu können!

Unter den italienischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, die die erste Mappe der Publication bringt, sind wenige, die sich mit Sicherheit einem bestimmten Meister zuschreiben lassen. Unter den wenigen die schöne Studie des Fra Giovanni da Fiesole (Tafel 14), der Entwurf Filippino's, den Ulmann erkannt hat (Tafel 18) und die sehr characteristische Carpaccio-Zeichnung (Tafel 23).

Dem Signorelli-Blatt (Tafel 22) könnte eine Vergleichung mit den wenigen sonst bekannten Zeichnungen des Meisters gefährlich werden. Die dem Meister eigenthümliche derbe Grösse, die in der Studie alle

Details vernachlässigt, wird in der Dresdener, in mancher Hinsicht freilich höchst bedeutenden Zeichnung kaum wiedergefunden. „Aspertini“ scheint eine glückliche Bestimmung für die früher „Barbari“ genannten Zeichnungen, deren eine auf Tafel 25 abgebildet ist. Zwei mir befreundete Kenner der Florentiner Malerei halten die hübsche Zeichnung, die rechts auf der 13. Tafel nachgebildet ist, für eine Arbeit Benozzo Gozzoli's. Die recht trockene perspectivische Ansicht (Tafel 15) zeigt nicht deutlich genug Stilmerkmale, als dass sie dem Piero della Francesca oder irgend einem anderen Meister zugeschrieben werden könnte. Vielleicht rührt sie von einem Intarsiator her.

Die zweite Mappe der Publication enthält die 7 unbezweifelten Dürer-Blätter, die Dresden besitzt, darunter die beiden schönen Kinderköpfe, glückliche Erwerbungen aus Mitchell's Sammlung, die 1521 zu datiren sind. — Ist nicht der gross angelegte Portraitkopf etwa auch von Dürer, der auf Tafel 13 („Oberdeutscher Meister um 1530“) abgebildet ist?

Dem Meister sehr nahe steht ferner das „ex libris“ mit dem Tod (Tafel 6). Dürer recht fern dagegen, übrigens nicht von Schaeufelein, dessen falsche Signatur das Blatt trägt, steht der unsicher gezeichnete hl. Georg, der mit einem Dürer'schen Holzschnitt (Bl. 16) in lockerem Zusammenhang zu stehen scheint. Und mit dem Meister gar nichts zu thun hat der schlaffe Portraitkopf, der ihm mit einem Fragezeichen zugeschrieben ist (Tafel 5). Ein ähnliches Blatt ist im Berliner Cabinet und ein besseres in verwandtem Stile in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein.

Ferner, in der Folge, wie die Blätter in der Mappe liegen:

Tafel 7. Der Entwurf zu einem grossen Glasfenster von 1514 rührt wohl von Kulmbach her, wie allgemein geglaubt wird.

Tafel 8. Der bärtige Männerkopf, in dem der Herausgeber die Art Grünewald's bemerkt, scheint mir eine Arbeit Baldung's zu sein.

Tafel 8. Das mit Kulmbach's Signatur von später Hand versehene Blatt ist doch sehr schwach und kaum eine Originalzeichnung des Meisters.

Tafel 9, 10. Vier Zeichnungen des H. S. Beham, an denen nicht zu zweifeln ist. Ein der schönen Scheibe mit dem Beter genau entsprechendes Blatt befindet sich im Berliner Cabinet.

Tafel 11. Ein schöner „Baldung“, wie der Herausgeber annimmt.

Tafel 12. Dieses Blatt zeigt ja ganz und gar die Manier Baldung's, doch aber so unbewegt und ohne Empfindung, dass es vielleicht gestattet ist, an einen Nachahmer zu denken.

Tafel 14. Das Frauenportrait („Oberdeutscher Meister. Um 1530“) ist, wie mir scheint, eine characteristische Arbeit Burgkmair's, von dem es mehr Zeichnungen giebt, als man bisher bemerkt hat. Das andere, wohl etwas überarbeitete Blatt auf dieser Tafel kann ich nicht bestimmen.

Tafel 15. Die Signaturen können wohl nicht anders gedeutet werden als auf Feselen und Tom Ring, wie geschehen ist.

Tafel 16, 17, 18. Fünf mit Recht mit W. Huber gegebene Arbeiten,

die die Manier dieses fruchtbaren Zeichners in ihren verschiedenartigen Aeusserungen besonders glücklich kennen lehren.

Tafel 19, 20, 21, 22, 23. Acht characteristische Zeichnungen Cranach's, sämmtlich aus seiner reifen Zeit, zwischen 1520 und 1540 entstanden. Die ruhende Nymphe ist vollkommen richtig bei den Arbeiten des älteren Cranach gelassen.

Tafel 24. Dieses Blatt, das der Herausgeber trotz einigen Bedenken als Arbeit Cranach's veröffentlicht, hat, wie mir scheint, gar nichts mit dem sächsischen Meister zu thun. Namentlich die Stilisirung der Falten ist Cranach's Manier ganz fern.

Tafel 25. Der „angeblich Cranach" benannte Sündenfall rührt von einem schwachen Zeichner her, dessen Art ebenso viel Sächsisches wie Fränkisches zeigt.

Die dritte Mappe der Publication enthält noch einige oberdeutsche Blätter aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ausserdem aber eine Anzahl von späteren deutschen Arbeiten.

Tafel 1. Sicher, wie der Herausgeber annimmt, „Hans Burgkmair". Ich habe oben schon eine andere Dresdener Zeichnung dem Meister zugeschrieben und füge hinzu, dass vielleicht auch die fälschlich als Arbeit Dürer's und als Portrait des alten Dürer angesehene Portraitstudie (abgeb. bei Ephrussi, Durer) von Burgkmair stammt. Das Berliner Kupferstich-Cabinet besitzt eine besonders characteristische, bisher nicht erkannte Arbeit dieses Meisters.

Tafel 2. Der mit einem Fragezeichen Burgkmair zugeschriebene Bischof ist eine besonders gute Arbeit Hans von Kulmbach's, der auch sonst in Dresden vortrefflich und besser als irgendwo vertreten ist.

Tafel 3. Der unter Burgkmair's Namen mit einem Fragezeichen abgebildete Entwurf — ein König mit einer grossen Kerze in der Hand — ist eine characteristische Zeichnung Amberger's, der Entwurf zur Statue des Königs Chlodwig am Innsbrucker Maximiliansdenkmal. In dem Wiener Codex fehlt der Chlodwig, und das hier vermisste Blatt ist wohl identisch mit dem Dresdener. Der ausgeführte Guss zeigt, dass die Bildgiesser sich nicht sehr eng an die Vorlagen des Malers hielten.

Tafel 4. Holbein's herrliche Morette-Zeichnung.

Tafel 5. Vor der merkwürdigen Kinderstudie würde ich lieber für den älteren als für den jüngeren Holbein stimmen, ohne dabei sicher zu sein. — Der in gerade Linien stilisirte Frauenkopf ist wohl in den Umrissen überarbeitet und daher schwer zu beurtheilen (Baldung?).

Tafel 6. Die Benennung „Amberger" ist recht gefällig, wenn auch nicht unbedingt überzeugend.

Tafel 7. Der durch eine alte Aufschrift als Arbeit Amberger's beglaubigte decorative Entwurf ist nicht besonders ergiebig. — Die sehr flotte, aber nicht sehr tüchtige Skizze einer Reiterschaar ist mit Recht nicht dem L. Beck zuerkannt, der gar ein dürrer Zeichner war.

Tafel 8. Die oben abgebildete Zeichnung ist durch die Initialen

als Arbeit Manuel Deutsch's gesichert und auch ohnedies zweifellos. Ob auch die unten abgebildete Frau mit dem Wappenschild von Manuel ist, weiss ich nicht bestimmt. Dagegen ist sicher, dass ein Blatt in Budapest, das die Zeichnungspublication der Albertina (Tafel 162) kürzlich ohne Meisternamen abgebildet hat, von derselben Hand kommt.

Die Tafel 9 bringt in lehrreicher Nebeneinanderstellung je einen Landsknecht von Manuel Deutsch und Urs Graf.

Tafel 13. Der Entwurf zu einem Altargemälde, ist freilich nicht von Springinklee — gegen welche ältere Bestimmung der Herausgeber sich ausspricht —, wohl aber ist das sehr beachtenswerthe Blatt von Erhard Schön. Es ist nicht uninteressant, dass dieser Meister, den wir sonst nur als Zeichner für den Holzschnitt kennen, hier ein Altargemälde wenigstens vorbereitet zu haben scheint.

Die beiden, auf Tafel 15 nachgebildeten Landschaften sind schwerlich von Lautensack, sie stehen dem Hirschvogel stilistisch weit näher. Uebrigens kann, wenigstens das zweite Blatt, das von 1564 datirt ist, nicht von Hirschvogel sein, da dieser Meister wohl schon 1552 starb.

Die übrigen Blätter in dieser Mappe sind, soweit sie ein grösseres Interesse beanspruchen, meist wohl beglaubigt durch Signaturen, so dass ich die kritischen Einzelbemerkungen schliessen kann. Dem Ganzen des wohl vorbereiteten grossen Unternehmens gebührt kritiklose Anerkennung. Nach der glücklichen Vollendung des Werkes wird sich keine andere Zeichnungssammlung einer historisch so wohl gegliederten und umfassenden Publication rühmen dürfen wie das Dresdener Kupferstich-Cabinet.

Friedländer.

Museen und Sammlungen.

Aus den K. Museen zu Berlin. Was die Gemäldegalerie und die Abtheilung der christlichen Sculpturen neuerdings erworben haben, steht seit dem Herbst 1896 in der kleinen Vorhalle der Gemäldegalerie bei einander, in wirkungsvollem Wechsel, Bilder und Sculpturen. Einige der ausgestellten Werke sind schon in dieser Zeitschrift begrüsst worden (XVIII, S. 460).

Die Sammlungen konnten so glücklich bereichert werden, weil ein Verein, der unter dem Namen „Kaiser-Friedrich-Museums-Verein“ im Frühjahr 1896 begründet worden ist, sich thatkräftig bethätigte. Der Verein besteht aus einer grösseren Zahl von Freunden des Museums, unter ihnen die meisten Berliner Privatsammler. Er hat sich zur Aufgabe gemacht, im Einverständnisse mit der Direction des Museums solche Bilder und Sculpturen, deren Erwerbung für die öffentlichen Sammlungen erwünscht, nach Erschöpfung der regelmässigen Fonds aber unmöglich ist, sich zu sichern und im Museum auszustellen, ferner auch mit Vorschüssen der Verwaltung zu Hülfe zu kommen.

Die Gruppe der neu erworbenen Bilder und Sculpturen ist so mannigfaltig, wie sie nur irgend sein kann, und enthält hervorragende Stücke fast von jeder Art und aus jeder Periode, so weit die Grenzen den beiden Museumsabtheilungen gezogen sind.

Die grosse französische Plastik des 13. Jahrhunderts, von der unsere Museen in Originalen so gut wie nichts sonst zeigen, wird durch die Statue eines Königs würdig vertreten. Die etwa $^2/_3$ lebensgrosse, aus Kalkstein gearbeitete Figur kam aus einer Privatsammlung in Rouen in den deutschen Kunsthandel. Vielleicht stammt sie vom Portalschmuck der Cathedrale zu Rouen. Die Gestalt ist ganz im Sinne der Steinplastik erfunden und gearbeitet, sie hat Ebenmass, Ruhe und Monumentalität. Wie bald in der Gothik verlor die französische Kunst diese Eigenschaften! Eine nicht weit von dem jugendlichen König aufgestellte Madonnenstatue stellt sich deutlich dar als ein Werk des 14. Jahrhunderts. Gestalten wie dieser schlanken Madonna begegnen wir häufig in den kleinen Verhältnissen der Elfenbeinsculptur. Lebensgrosse Steinfiguren dieser Stilstufe waren sehr selten im Kunsthandel — eine sehr schöne freilich bei Spitzer (No. 1261). Unsere Figur stammt aus Pisa und mag trotz dem ganz entschieden französischen Character für eine italienische Arbeit gehalten werden, unter der wohl berech-

tigten Voraussetzung, dass der französisch-gothische Stil sehr energische Vorstösse bis nach Mittelitalien gemacht habe. Die Arbeit ist weit entfernt von der seelischen Belebung, die der grösste gothische Bildhauer in Toscana, die Giovanni Pisano seinen Gestalten gab, und zeigt sowohl im Antlitz wie in den Händen und dem Gewande uur jenes Mass von Durchbildung, das an kleinen Elfenbeinfiguren befriedigt, hier befremdet. Wenn man freilich die Statue in leidlicher Höhe aufgestellt sich denkt, wird das ausgeglichen.

Mehrere neu erworbene Werke der italienischen Renaissanceplastik bereichern jene Abtheilung der Berliner Museen, die sich im letzten Jahrzehnt ganz besonders kräftig entwickelt hat. Von den beiden grossen glasirten Thonmadonnen Luca della Robbia's, die aus englischen Privatsammlungen kommen, ist namentlich die durch ein ungewöhnlich hohes Relief auffallende Composition von grosser Schönheit und steht den besten noch in Florenz bewahrten Schöpfungen des Meisters in nichts nach. Auch das andere Werk hebt sich deutlich genug aus der Masse der Robbia-Arbeiten heraus und zeigt die Eigenschaften des Begründers der Technik, der an Ernst und Energie der Empfindung seine Nachfolger hoch überragte.

Ein kleines kreisrundes Flachrelief ist mit seiner wohlerhaltenen Bemalung und seiner Vergoldung am rahmenden Rande ein ausgezeichnetes Beispiel der zu Florenz im Quattrocento vielfach geübten Kunst, die Arbeiten aus edlerem Stoff in Stuck nachzubilden. Hier ist der leicht bemalte Marmor sehr geschickt imitirt. Die Darstellung erfreut namentlich durch die anmuthige Gruppirung der Madonna und der zwei Engelchen, die eine Guirlande befestigen. Einen bestimmten Meister kann man kaum nennen. Für Donatello, an dessen Art die Typen erinnern, erscheint die Ausführung ein wenig zu zierlich.

Unter den Bronzen, bei denen auch eine Anzahl Plaketten liegen, zieht namentlich die Statuette des hl. Hieronymus die Aufmerksamkeit an, eine kraftvolle Arbeit, wohl schon vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Anscheinend von keinen der bekannten Bronzebildner herrührend, steht die Arbeit an Formenverständniss den Leistungen Riccio's, Bertoldo's oder Bellano's keineswegs nach. Die Durchbildung ist aussergewöhnlich sorgsam.

Das Streben der Verwaltung, die Abtheilung der deutschen Renaissanceplastik durch Werke der Holzsculptur mit wohl erhaltener Bemalung zu bereichern, war nicht ohne Erfolg. Die mit Recht Riemenschneider zugeschriebene Statue des hl. Stephan — ein Geschenk des Herrn Geh. Justizraths Lessing — ist eine ebenso glückliche Erwerbung wie die Nürnbergische — aber doch nicht von Veit Stoss herrührende — Annaselbdritt in der hübschen alten Fassung, einem gothischen Gehäuse. Unbemalt und etwas älter ist die Statuette einer weiblichen Heiligen, die als Barbara mit Thurm und Buch ergänzt ist. Das aus dem Elsass erworbene Stück mag ebendort auch entstanden sein.

Unter den ausgestellten Bildern ragt der „Fouquet“ durch die Grösse, den Werth und die Ungewöhnlichkeit der Erscheinung hervor. Die Tafel ist in der letzten Zeit häufig besprochen und mehrmals abgebildet worden

— ein misslungener Stich in der Gazette der B.-A., ein guter Zink in dem Spemann'schen „Museum“, ein Heliogramm im Jahrbuch der pr. Ksts. Die französische Malerei des 15. Jahrhundert könnte durch kein anderes Werk so wohl vertreten werden wie durch dieses, früher bei der Familie Brentano in Frankfurt a. M. bewahrte Bild, das die eine Hälfte eines in Melun gestifteten Diptychons ist. Die andere Hälfte hängt im Antwerpener Museum; doch kann sich das bleiche, von den sonderbarsten Engeln umschwebte Madonnenbild mit der Berliner Portraittafel nicht messen. Der Buchmaler bewährt sich als ein Portraitist, der auch lebensgrosse Formen mit starkem und individuellem Leben zu füllen vermag. Als Bildniss erscheint nicht nur der in Halbfigur sichtbare Estienne Chevalier, der Gönner, dem Fouquet auch das herrliche, jetzt beim Duc d'Aumale bewahrte, kürzlich von Gruyer publicirte Gebetbuch ausführte, bildnissartig ist auch der heilige Patron, eine mönchisch asketische, doch stolze und vornehme Gestalt.

Der neue „Massys“ war einige Jahre im Strassburger Museum und ist dadurch bekannt, ein Fragment aus einer Beweinung Christi wohl. Das Brustbild einer klagenden, die Hände ringenden Frau — Magdalena (?) — hebt sich von dem landschaftlichen Grün des Grundes ab, in dem die Horizontlinie nicht sichtbar ist. Der Kopf steht an Weichheit der Modellirung und Innigkeit der Empfindung nicht zurück hinter den besten Werken aus der Spätzeit des Meisters, wie etwa der Antwerpener Magdalena. Das Bild war früher in England beim Rev. Heath, wurde auf der Manchester Exhibition bewundert und kam dann über Paris in die Strassburger Galerie, von wo es im Austausch gegen einen „Baldung“ von der Berliner Sammlung übernommen wurde. Durch das Abnehmen des allzu warmen Firnisses hat die Tafel an Wirkung gewonnen.

Von Marco d'Oggionno, der uns nicht häufig begegnet, selbst in Mailand nicht, rührt wahrscheinlich der hl. Sebastian her, der als Geschenk des Herrn K. v. d. Heydt in die Galerie kam. Zur Kenntniss der unter Leonardo's Bann stehenden Mailänder Schule ist die mittelgrosse Tafel von hohem Interesse. Die Färbung ist auffällig kühl und nicht gerade angenehm — Grauviolett, röthliches Gelb gegen ein bläuliches Grün —; man wird an niederländische Malereien aus der Zeit um 1525 erinnert. Mehr als einmal hat Morelli oberitalienische Bilder, die solchen Anschein hatten, ganz mit Unrecht für niederländisch erklärt.

Endlich wurde aus dem Pariser Kunsthandel ein in den Massen bescheidener „Jacob van Ruisdael“ erworben. Sehr gut erhalten, aus der frühen Zeit des Meisters stammend, von tiefer Farbe und relativ pastosem Auftrag zeigt das Bildchen den Meister von einer neuen Seite, wie reich und mannigfaltig er auch schon in der Berliner Galerie vertreten war.

Die grosse Braun'sche Publication von Pigmentdrucken nach den Gemälden der Sammlung schreitet regelmässig vorwärts. Die von dieser Firma angekündigte Ausgabe kleinerer und wohlfeiler Lichtdrucke scheint auszubleiben. Das wäre zu verschmerzen, da die sehr guten und preiswerthen Photogramme von Hanfstaengl, die im Handel sind, den Anforderungen genügen. *Friedländer.*

Versteigerungen.

Versteigerung der Galerie Bonomi-Cereda (Mailand den 12. und 13. December 1896) durch Signor A. Genolini Via Giulini 6.

Als ich vor einiger Zeit die Galerie besichtigte, waren schon einige Bilder veräussert, darunter eines der interessantesten der Galerie, ein feines Werk des sehr seltenen Francesco Napoletano: die thronende Madonna zwischen Sebastian und Johannes dem Täufer. Seine wichtigsten Werke hat Carl Justi in Valencia nachgewiesen. Mit Ausnahme einer kleinen Madonna in der Brera, weiss ich kein Bild in italienischen Galerien, das mit Sicherheit ihm zugeschrieben werden kann. Und jetzt vermisse ich wieder in dem Versteigerungskatalog einige der interessantesten Bilder: No. 119 Maria mit dem stehenden, nackten Kinde auf dem Schoss. Blaugrüner, gelbgefütterter Mantel, violet-changirendes Tuch und Schleier über den Kopf, bläuliche Landschaft mit reichen Details. Das Colorit im Ganzen kühl. Der venezianischen Schule zugeschrieben, aber sicheres Werk des Bartolommeo Veneto. No. 118. Heilige Familie. Maria hält ein Buch in der Hand worin das Kind blättert. Blaugrünliche Stimmung im Colorit. Der florentinischen Schule zugeschrieben. Ich werde dagegen an gewisse Bilder Sodoma's erinnert. Eins von diesen befindet sich bei den Erben Ginouilhac's zu Mailand. Daselbst auch ein prachtvolles Madonnenbild. No. 187. Frans Hals. Kleines Bildniss eines jungen Mannes mit breitkrämpigem, hohem Schlapphut. Sitzend, nach dem Beschauer sich umwendend. Breiter, weisser Kragen. Das Haar in einzelnen Strähnen auf die Schulter herabfallend. Der Grund olivengrün. Die Carnation sowie das ganze Bild von einem olivengrünen Ton beherrscht. Sehr keck und frei. Echt signirt FH.

Den Nummern des Versteigerungskatalogs habe ich im Folgenden die früheren Galerienummern in Klammern beigefügt. — No. 1 (129) Borgognone. Kleines Madonnenbild. Sehr frühes Bild von naiver Anmuth. Im Gegensatze zu dem späteren sanften und weichen Stil jedoch herb, fast roh in der Zeichnung, anderen Gemälden dieser Periode in den Galerien Brera und Borromeo ähnlich. (L. 2900). — No. 2 (98) Bernardino de'Conti (zugeschrieben). Maria in einer Art Felsengrotte sitzend. Sie stützt die Linke auf ein Buch, das auf dem rechten Knie liegt. Die Rechte

hält sie segnend oder beschützend über dem kleinen Jesus und dem Johanneskind, welche zu ihren Füssen sich umarmen und küssen. Vielleicht nach einer Vorlage Lionardo's (früher bezeichnet als Copie von Lionardo). Die Maria hat etwas Aehnlichkeit mit der Felsenmadonna, auch die Landschaft erinnert an das Louvrebild. Doch noch mehr rufen die Typen und die Landschaft Oggionno in Erinnerung. Auch der röthliche Ton, abweichend bei de'Conti, ist characteristisch für Oggionno. Siehe z. B. sein Bild No. 99 in der Brera. Das Bild ist jedoch bezeichnet:

BERNARDVS
COMITIBVS
FACIEBAT MCXXI (sic!)[1]

Wahrscheinlich eine Fälschung. (L. 1100). — No. 3 (136) Gio. Ant. Boltraffio. Maria mit dem Kinde. Schönes Bild, mit dem Madonnenbild in der Galerie Borromeo verwandt. (L. 1500). — No. 4 (141) Marco d'Oggionno (zugeschrieben). Johanneskopf. Zweifelhaft. (L. 270.) — No. 5 (102). Andrea Salaino (zugeschrieben). Säugende Madonna. Mit Bildern desselben Gegenstandes von Bernadino de'Conti sehr verwandt. Aber unfeiner und plumper in den Formen (L. 950). — No. 6 (244) Gian Petrino (zugeschrieben). Maria mit dem säugenden Kinde und Johannes. Das Bild ist lionardisch-lombardisch, aber nicht von Gian Petrino, hinter dem es im Adel der Gesichtstypen und Feinheit der Körper- und Gewandformen zurücksteht. (L. 3150. Cav. Crespi). — No. 8 (154) Andrea Solari (zugeschrieben). Portrait eines älteren Mannes mit schwarzem Barett und Mantel. Die Landschaft erinnert an Solario. Die Gesichtsformen scheinen mir indess zu scharf und trocken für ihn. (Ohne Angebot). — No. 9 (146) Bernardino Luini (zugeschrieben). Kleines Presepio. Scheint mir nicht ganz sicher. Kann auch eine gute Copie sein. (L. 750). — No. 10 Bernardino Luini. Der kleine Jesus und das Johanneskind spielen mit einem Lamm. Die Mutter neigt sich liebevoll über die Gruppe. Schöne Landschaft. Ich kenne dies Bild nur nach der Reproduction. Die Gesichtstypen sehr lionardisch. Die pyramidal aufgebaute Composition von feinem Linienspiel. Das Motiv mit dem Lamme kommt bei den mailändischen Nachfolgern Lionardo's häufig vor und ist immer sehr reizvoll behandelt. (L. 1850). — No. 31 (106) Luigi Vivarini. Brustbild eines venezianischen Senators. Blaue Jacke, blaue Mütze, bläuliche Schatten, schwarzer Grund. Kunstgeschichtlich interessant als das einzige uns bekannte, bezeichnete Bildniss des Luigi. Die Augenbrauen hochgezogen, der Daumen steif aufrecht gehalten. In der Carnation ein broncener Ton. Trotz flüchtiger Mache sind die Formen kräftig herausmodellirt. Auf einem Cartellino:

ALOVISIV VIVARI
NVS DE MVRIANO. F
1497

Eine Reproduction in B. Berenson's Lorenzo Lotto pag. 108. Nach

---

[1]) Nach meiner Notiz. Im Katalog MCXXII (?)

Vergleich mit diesem Werk können Bildnisse in der Galerie zu Padua (Legato Cavalli No. 1381 dem Antonello Messina zugeschrieben), im Louvre das Bildniss des Bernardo di Salla dem (Savoldo zugeschrieben) in der Coll. Layard zu Venedig (kleines Portrait dem Antonello zugeschrieben) mit Wahrscheinlichkeit ihm zuerkannt werden.[2] (L. 6700). — No. 36 (100) G. B. Moroni (zugeschrieben). Tod des hl. Petrus Martyr. Scheint eine Variation des Moretto'schen Bildes in der Ambrosiana, oder doch von demselben inspirirt zu sein. Schule Moretto's. Dass es von dem jugendlichen Moroni im Atelier Moretto's gemalt sein kann, ist jedenfalls möglich. (L. 1100). — No. 37 (108) Moroni (zugeschrieben). Männliches Brustbild eines schwarzbärtigen jungen Mannes mit tief grünlicher, turbanartiger Mütze und Mantel mit braungelbem Pelz nach rechts gewandt und nach oben blickend. Die Carnation röthlich. Die Farbe von tief leuchtender Harmonie. Die Auffassung wahrhaft gross. Das Bildniss macht den Eindruck, als ob es aus einem Andachtsbild herausgeschnitten wäre. Einige Kenner haben an Cariani gedacht. Mir scheint es eher brescianisch. Es wäre Romanino's oder Moretto's gar nicht unwürdig. Leinwand. (L. 1300). — No. 38 (250) Moroni (zugeschrieben). „Due devoti", ausdrucksvolle bedeutende Gestalten. Grossartige Landschaft, die sich im Horizont effectvoll auflöst. Düstere Stimmung. Wer hat es gemalt? „Ein Räthsel für uns Alle" sagte mir ein in Mailand wohnhafter, angesehener, italienischer Kunstforscher. Es wurde früher ganz willkürlich Francesco Bembo[3]) zugeschrieben, jetzt eben so willkürlich dem Moroni. In meinem Aufsatze über die Lochisgalerie in Bergamo habe ich es mit der dem Vittorio Belliniano zugeschriebenen Kreuzigung verglichen. Im ernsten düsteren Stimmungsinhalt erinnert es jedenfalls an jenes Bild. (L. 8000, Madame André). — No. 45 (247) Andrea del Sarto (zugeschrieben). Madonna mit dem Kinde und dem Johannes. Copie. (L. 415). — No. 48 (245) Innocenzo da Imola. Marie mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. (L. 820). — No. 53 (122) Geminiano Debezonchis. St. Paulus. Der Maler ist Ferrarese und soll von Francia beeinflusst sein. Das umbrische Gepräge des Bildes steht damit keineswegs in Widerspruch. Es ist, so viel ich weiss, das einzige mit Namen versehene Bild dieses Künstlers Die Bezeichnung findet sich freilich nur auf der Rückseite des Bildes: Jeminioni Debezonchis Ferariensis Opus (L. 1000). — No. 60 (126) Bartolommeo Schedone. David das Haupt Goliat's auf einem Schild tragend. Farbenprächtiges Bild. (L. 225). — No. 62 bis Enea Salmeggia. Die Kreuzigung. Gutes Bild des Bergamasken. Wurde früher dem Raffael zugeschrieben. (L. 1150). — No. 64 (143) Giuseppe Ribera. St. Hieronymus. Echtes bedeutendes Bild. Bezeichnet Jusepe de Ribera Espanol F. 1640 (Der Katalog liest 1647 (?) L. 1500). — No. 65 (144) Sant Paolo

---

[2]) Vergl. Berenson a. a.O. S. 111 bis 112, wo eine Reproduction des Louvrebildnisses.

[3]) Gian Franceso Bembo il vetraio genannt malte um 1515—20 neben Moretto und Romanino im Dom zu Cremona.

Eremita. Gegenstück. Bezeichnet Jusepe de Ribera. Feuriges Colorit. (L. 1300). — No. 71 (128) Faustino Bocca (Secolo 18). Soggetto fantastico. Groteskes Bild mit komischen zwergartigen Figuren von glühend rother Carnation. Ein Küchlein trägt ein kleines Kind im Schnäbelchen fort. Sehr drollig. Bezeichnet Faustino Boccasi.[1] (L. 195). — No. 79 (194) Albert Dürer (zugeschrieben). Ritratto dell'Imperatore Massimiliano d'Austria. Profilbild auf blaugrünlichem Grund. Oben die Inschrift: „1504 Jar da was ich Maximilian Renient di Remisch AD Kron und was XXXX Jahr alt, da was das mejn Gestalt.“ Die Inschrift muss falsch sein, jedenfalls das Monogramm Dürer's. Das harte Profilbildniss stammt vielleicht aus der Werkstatt Striegel's. (L. 250). — No. 80 (117) Die Madonna mit dem Kind auf einem prachtvollen, mit Sculptur ausgeschmückten Thron sitzend. Sie hält eine abgeschnittene Citronenscheibe in der Hand. Eine halbe Citrone, ein Glas Wein, ein Messer liegen vor ihr. Reich detaillirte, bläuliche Landschaft. Das Bild war früher der „scuola tedesca“ zugeschrieben, jetzt aber richtig dem Meister des Todes Mariä. (L. 980). — No. 81 (111) Quentin Matsys (zug.). Der heilige Hieronymus in seiner Zelle. Das interessante Bild gehört wahrscheinlich auch dem Meister des Todes Mariä. Im Palazzo Rosso zu Genua ein verwandtes Bild[2]. Der Katalog bemerkt, dass das Bild von Einigen dem Civetta oder dem Patenier zugeschrieben wird. (Marchese Luigi Trivulzio L. 4700). — No. 89 und 90 Cornelis de Vos. Zwei Bildnisse. Ritratto di Isabella Clara Eugenia d'Austria ed il suo consorte. Ich habe die Bildnisse leider nicht gesehen. Der Katalog bemerkt, dass von denselben eine Radierung existirt. (L. 1000). — No. 91 (151) P. Donker. Kleines Portrait eines alten Mannes. Profil nach rechts. Heller Grund. Fetter, flüssiger, leuchtender Farbenauftrag. Goldenbräunliche Carnation. Soll Schüler Jordaens' gewesen, in Gouda geboren und 1668 in seiner Vaterstadt gestorben sein, scheint mir aber auch von Rembrandt beeinflusst. Bezeichnet DONKER[3] (L. 315). — No. 93 (157) Josse van Craesbeck (zug.) Ehrwürdiger Greis in seinem Studierzimmer nachdenkend sitzend. „L'Alchimista“ genannt. Ein, wie mir scheint, von Rembrandt beeinflusstes, sehr bedeutendes Bild. Leuchtende Farbe. Feines Helldunkel. (L. 1650, Dr. Kölling). — No. 94 (193) Craesbeck. Ein Bauer im Begriff ein Ungeziefer zu tödten. — No. 100 Theodor van Loon. Urtheil Salomon's. Schwache Nachahmung de Crayer's. Soll bezeichnet und mit dem Datum 1635 versehen sein. (L. 305). — No. 110 M. van Heemskerk. Die Sintfluth. Bezeichnet Martin van Heemskerk inv. e fecit 1571 (ohne Angebot). — No. 118 (167) Pieter Codde. Würfelspielende Soldaten. (L. 410). — No. 119 (195) W. Honthorst. Halbfigur einer jungen Frau. Sehr sympathische, seelenvolle Persönlichkeit. Feines Colorit. Die Car-

---

[1]) Nach dem Katalog Faustino Bocca (?).

[2]) Siehe meinen Aufatz: Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. Archivio Storico dell' Arte 1896. S. 98.

[3]) Nach dem Katalog Donkers Pierre.

nation glatt, weich, durchsichtig. Vielleicht schon von Rembrandt beeinflusst. W. Honthorst, der Bruder Gerard's, wird nur ein mittelmässiger Portraitmaler genannt. Nach diesem seelenvollen Bildniss zu urtheilen, scheint er besser als sein Ruf zu sein. Das Bild ist bezeichnet: Honthorst. f. 1636. (L. 500). — No. 121 (173) Anton Palamedes (zugeschrieben). Muntere Tischgesellschaft. Das Bild wie No. 118 früher dem St. Palamedes zugeschrieben. Auf mich machte auch dies Gemälde den Eindruck ein Werk Codde's zu sein und zwar ein sehr gutes. Es soll nach dem Katalog A Palamedes 1635 bezeichnet sein. Ich kann mich geirrt haben, aber bis ich die Echtheit der, von mir nicht beachteten, Signatur untersucht habe, möchte ich doch lieber an Codde festhalten. (L. 510). — No. 122 Palamedes Palamedesz. Reiterschlacht. Nach dem Katalog bezeichnet: Palamedes Palamedesz (L. 410). — No. 123 (128) Art van der Neer (zugeschrieben). Mondscheinlandschaft. Imitation. — No. 127 (192) Quirin Brekelenkam (zugeschrieben). Kücheninterieur. Gutes Bild. (L. 660). — No. 128. F. de Heem. Rosen und Früchte. Nach dem Katalog bezeichnet: F. de Heem. 1648. (L. 600). — No. 131 (191) Enrico (?) Croos (zugeschrieben). Marine. Gutes, feines Bild, bezeichnet A. C., also von Ant. v. Croos, der im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkte[5]) (L. 490).

Emil Jacobsen.

---

[5]) Im Ferdinandeum zu Innsbruck eine schöne Flusslandschaft, No. 787, irrthümlich einem Jan v. Croos zug., aber A. v. C. (verschlungen) bezeichnet. Ant. v. Croos kommt 1649 in der Lukasgilde zu Alkmaar vor (vgl. Obreen Archief II 27). In der Galerie zu Budapest ein Bild, und in Cassel zwei bezeichnete Bilder von ihm (1643).

Berichtigung. Durch ein Versehen wurde in dem Litteraturbericht über christliche Archäologie im 18. Band des Repertoriums gesagt, das von dem Herrn Amtsrichter a. D. Beck redigirte „Diözesanarchiv von Schwaben" sei mit dem 10. Bande eingegangen. Auch wurde diese Zeitschrift in dem vorjährigen Litteraturbericht des Repertoriums nicht mehr berücksichtigt. Dem gegenüber ist zu bemerken, dass das „Diözesanarchiv von Schwaben" sein Erscheinen nie unterbrochen hat und nach wie vor gelegentlich kunstgeschichtliche Aufsätze bringt.

Berlin, Druck von Albert Damcke.



Schul-Kleid
aus reinwollenem Cheviot mit Borten besetzt.
Alter: 7, 8 bis 11 Jahr
M 12,—. 13,50 b. 18,50.

Mädchen-Mantel
aus Panamastoff mit Pelerine.
75, 80 bis 100 cm
M 15,25. 16,25 b. 20,25

Mädchen-Jackett
aus blauem Panama mit Pelerine.
Alter: 4, 5 bis 14 Jahr
M 10,—. 11,— bis 17,—.

Mädchen-Kleid
aus grün-blau schottischem Wollstoff mit rotem Umlegekragen.
Alter: 7, 8 bis 11 Jahr
M 22,—. 23,50 b. 28,50

Kindergarderobe

enner

12.

Tuchwaren.

Hermann Pörsche
Scheffelstraße 19|21 (Kleines Rauchhaus).
Fernsprecher Amt I, 6003.

Lager hochfeiner deutscher und englischer eleganter
Herren- und **Knaben-Anzug-, Paletot-, Hos**
und **Westen-Stoffe**
in allen modernen Farben und Prima-Qualitäten.

Billard-Tuche, Schreibtisch-Tuche, Wag
Tuche, Uniform-Tuche, Besatz-Tuche, Mütz
Tuche, Turn-Tuche, Tapisserie-Tuche, Fra
Tuche und **Damen-Tuche.**

Feste billige Preise.

Die höchste Eleganz,
die billigsten Preise,
die beste Ausführu

sind die Vorzüge, welche die Beliebtheit der
uns hergestellten Herren-Konfektion begrü
haben. Wir verkaufen nur in eigenen Werkst
hergestellte Herrenkleidung (keine ord. Fa
ware unter hochtönender Bezeichnung) und h
in allen Größen ...

…liche Offerte

…Konfektion.

…eser Saison.

…nd
…len

…n
…heit

…s
…wur-
… der
… für
…rtes
…täb-
…gen
…eute
…n.

Serie III: Ein Posten von

200 Frauen-Paletots

aus Prima-Eskimo mit eleganten Garnierungen,
früher 24—30 Mark, jetzt **15.00 M**

Serie IV: Ein Posten von

120 Frauen-Paletots

aus feinst. Aachener Eskimo, in Prima-Ausführ., teils auf Seide
früher 35—45 Mark, jetzt **20.00 M**

Diese Paletots sind auch für starke Figuren passend vorrätig.

…ch der Grunaer Straße ausgestellt.

Änderungen werden berechnet.

Flanell-Blusen 2.90 M

Die Gesundheit im Winter

„Rodenstock's Humidophor"

zu erhalten, ist nur dann möglich, wenn man die in kalter Jahreszeit erwärmte, stets zu trockene Zimmerluft **künstlich** befeuchtet. Wie die Bestandteile des Wassers, in welchem der Fisch lebt, bestimmend sind für seine Gesundheit, so eine normale Luft für den Menschen. Der Kontrast zwischen der erwärmten, zu trockenen Zimmerluft und der zu kalten Luft im Freien, ist die **Ursache** fast **aller Erkältungskrankheiten** (Nasen-, Rachen-, Kehlkopfleiden, Rheumatismus etc.) und der Verschlimmerung bereits bestehender Leiden.

Durch den Gebrauch von

A. Rodenstock's Humidophor D.R.-P. No. 148 465 und No. 150 391

(Apparat zur Befeuchtung der Zimmerluft)

werden genannte u. sonstige **Erkältungskrankheiten verhütet** u. **gelindert.** **„A. Rodenstock's HUMIDOPHOR"** verursacht **keine** Unterhaltungskosten, braucht **keine** besondere Wärmequelle, passt sich **jeder** Heizvorrichtung an.

Apparat für kleinere Zimmer von ca. 50 cbm Mark **12.50,**
" " mittlere " " , 75 " . . . Mark **17.50,**
" " grössere " " , 100 " , . . Mark **22.50.**

Dr. med. P. i. Ch. berichtet u. a. darüber:

Ich muss Ihnen die Anerkennung aussprechen, dass Sie mittels Ihres Apparates die Aufgabe einer intensiven Flüssigkeitsverdunstung in sehr zweckmäßiger und glücklicher Weise gelöst haben. Der Apparat ist kompendiös, gefällig und solid in seiner Ausführung. Für Leute, welche vielleicht noch mit chronischen Katarrhen der oberen Luftwege behaftet sind, ist die Einrichtung eine wahre Wohltat.

Weitere Zeugnis-Abschriften von Fach-Autoritäten etc., sowie ausführliche Abhandlungen über das **„HUMIDOPHOR"** werden gratis und franko zugesandt.

A. Rodenstock, Optische Anstalt, **Dresden,** Schloss-Strasse.



An

die geehrten

Hausfrauen!

Chocoladen-Hering

liefert auch dieses Jahr wieder



in nur feinsten, backfähigen Qualitäten zu äußerst billigen Preisen. Durch Sachverständige belehrt, verwenden **kluge Frauen nur vorjährige**, getrocknete, süße Rosinen und Sultania, weil dadurch die Stollen besser geraten und schmecken. Ich führe daher **neue Ware** hierin prinzipiell nicht mehr. Dabei **warne** ich aber vor Einkauf **zu** alter, billiger Rosinen und Sultania.

Ich offeriere:

feinsten weißen gemahlenen Zucker Pfd. 23 Pf.
ff. Sultania, ohne Kern u. entstielt Pfd. 34 Pf.
feinste goldhelle Sultania Pfd. 42 Pf.
Corinthen, gesunde Ware Pfd. 25 Pf.

große Rosinen,
Pfund 25, 34, 45 und 55 Pf.

Mandeln,
süße gewählte Bari, groß, Pfd. 90 Pf.
bittere gewählte Bari, groß, Pfd. 95 Pf.

Citronat,
prima Ware, Pfund 60 u. 70 Pf.

Chocoladen-Hering

Hauptgeschäft: **Am Postplatz.**

Neu! Neu! Neu!

Versuchen Sie bitte unsre hervorragenden Likör-Spezialitäten

„Falstaff", „Hessenblume" u. „Psyche".

In allen besseren Delikatessengeschäften zu haben.
F. Habicht Söhne, Likörfabrik, **Lauterbach** (Hessen).
Vertreter: **J. Freund, Dresden,** Ammonstraße 69, I.
— Proben beim Vertreter zu entnehmen. —

Hervorragend preiswerte **Gelegenheits-Offerte**

in Handarbeiten.

Ein Posten **fertig gestickter Tischläufer** und **Decken,** desgl. solche **nur angefangen und vorgezeichnet, Filetdurchzug-Arbeiten, Bauernstoff-Stickereien usw.**

Günstigste Gelegenheit für preiswerte Weihnachtsgeschenke.

Cirkusstr. 18, I., neben dem Residenztheater. **Paul Kupke,** Tapisserie en gros. **Cirkusstr. 18, I.,** neben dem Residenztheater.

Jacket
Pal
vorge
bedeut
Wilhe
Kön
Esc
Petro
in allen

& Kaiser,

latz.

n-Slippers

utz gegen Erkältung und nasse Füße.

Herren: 5.25. Kinder: von 2.75. an.

A. Hammer

rager Straße 24.

-Lager.

Solide Preise.

Paul Heinze vormals Fr. Döschner.



Der Anfertigung nach Maß
widmen wir ganz besondere Aufmerk-
samkeit und liefern ohne Preisaufschla
vornehme Kleidung unter Garantie fü
elegantes Passen.

R. Eger & Soh

5 Frauenstraße 5.
gegenüber Zum Pfau.

I. u. ältestes Etablissement für elegante Herren- u. Knabenklei

Feste Preise. gegründet 1853. Umtausch gestatt

Chocolat Kohler * Chocolat Li

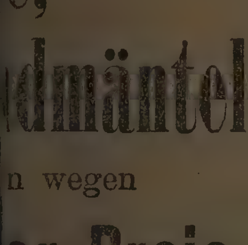
Depot bei

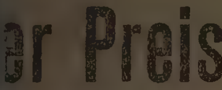
C. Bär & H. Beyer,

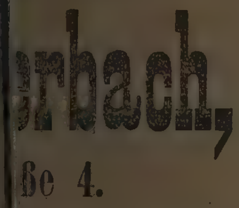
Spezialgeschäft Schweizer Chocoladen und feinster Conf

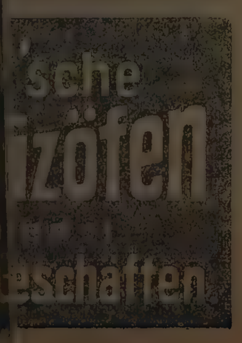
28 Schloßstraße 28, schrägüber vom Königl. Schloß.











Große Puppen-Ausstellung

empfiehlt einer gef. Beachtung

Margarethe Fritzsche,

Maximilians-Allee (Haus Mohren-Apotheke), Pirnaischer Platz.

Gleichzeitig **Genesungsheim** für **kranke Puppen.** Naturheilmethode **Fritzsche.**

Pianinos

Vielfach preisgekrönt! in großer Auswahl u. äußerst preiswert.

P. Heyer, Marschallstraße 53, 2.

A. Schönborn,

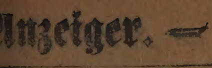
Kolonialwarenhaus, Versand- u. Grosso-Geschäft,
16 Kleine Plauensche Gasse 16, Ecke Weinligstraße.
Fernsprecher: Amt I, Nr. 1326.

Schöne Rosinen, Pfund von 22 ₰ an.
Schöne Sultania, Pfund von 20 ₰ an.
Schöne Korinthen, Pfund von 25 ₰ an.
Mandeln, süß, Pfund von 82 ₰ an.
Mandeln, bitter, Pfund von 80 ₰ an.
Schöner Zitronat, Pfund von 60 ₰ an.
Zucker, gemahlen, weiß, Pfund von 23 ₰ an.
Puder-Raffinade, Pfund 28 ₰.
Backmargarine, allerfeinste Marke, Pfund 62 ₰, 10-Pfundkübel 5 ℳ 80 ₰.

Feinste Backbutter, Pfund von 95 ₰ an.
Ungar. Kaiser-Auszug, Pfund 24 ₰, 10 Pfund 235 ₰.
Kaiser-Auszug, Pfund 19 ₰, 10 Pfund 185 ₰.
Grießler-Auszug 00, Pfund 18 ₰, 10 Pfund 175 ₰.
Bourb. Vanille, Schote 10 ₰.
Vanillin, Dose 8 ₰.
Macisblüte, Lot 12 ₰.
Zimmt, Cardamom.
Gewürz- und **Zitronenöl.**
Wallnüsse, Pfund 22 ₰.
Levant. Haselnüsse, Pfund 32 ₰.
Baum-Bisquit, ¼ Pfund 15 ₰, 1 Pfund 55 ₰.
Baum-Kerzen, bunt u. weiß, ½ Pfundkarton von 28 ₰ an.

Gr. Musik-werke, Instrumenten- u. Saiten-Magazin
von
W. Graebner,
(gegr. 1823)

(nahe der Seestr.) **15 Waisenhausstr. 15 (Café König),**
Vertretung der Deutschen Grammophon-Gesellschaft,
empfiehlt **Polyphons, Symphonions, Kalliope, Automaten, Grammophone, Edison-Phonographen** u. **Walzen, Violinen, mech. Vögel** mit Naturgesang. **Neu: Gr. elektr. Tanz-Orchestrion.**
☞ **Reparaturen prompt. Neu: Konzertplatten und Membranen für Grammophone. Polyphon** und **Symphonion** den höchsten Preis, die **K. S. Staats-Medaille.** Neueste **Aufnahmen** von **Grammophonplatten** auf Lager. **Pianinos** billig **zu verkaufen** und **zu verleihen.**





Brautleute



und jeder, der sich **Federmatratzen** anschaffen will, besichtige vorher meine „Patent"-Federmatratze

„Reform"

Sie ist das
Ideal der Frauen.
D. R. G. M.

Diese hat keine **Gurte** mehr, wo sich **Staub und Ungeziefer** festsetzen, jede selbst **schwache Frau** kann sie allein aus dem **Bett heben**, das **Polster** zusammenrollen und bequem transportieren; sie ist **dauerhaft und weich** wie Roßhaar-Auflegematratzen und kostet **Matratze „Reform"** mit **Keilkissen 32 Mark**, worauf bei **Ausstattungen** von 300 ℳ **10 Prozent Rabatt** gewähre.

Komplette Wohnungs-Ausstattungen von **213 bis 4000 Mark**, engl. Schlafzimmer von 150 ℳ, moderne Küchen von 45 ℳ an stets am Lager. Meine sämtlichen Polstermöbel sind anstatt auf Gurte auf runden Drahtstäben (ohne Preiserhöhung). Plüschsofa 65 ℳ, Federmatratze 20 ℳ.

Anton Hey Lockes Nachf.,

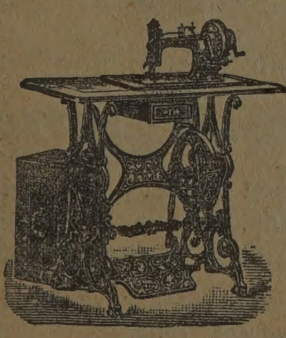
Gegr. 1872. **Tischler- und Polstermöbel-Fabrik.** Fernspr. 7392.
Part., 1. Et. **nur 45 Annenstraße 45**, 2stöck. Hintergeb.

Über 30 Jahre ärztl. erprobt bei **Erkältungshusten, Keuchhusten, Heiserkeit.**



Castanin.

Unter Nr. 72184 ges. gesch. Name für Dr. Schmidt-Acherts
Keuchhustensaft
(Kastanien-Blätter-Extrakt).
Bezug durch die Apotheken und dir. durch **F. Schmidt-Achert, Edenkoben** (Pfalz).



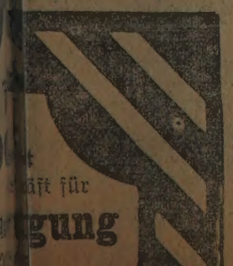
Nähmaschinen Pfaff u. Adler.

Bevor Sie Familien- oder Gewerbemaschinen kaufen, besuchen Sie erst das **Nähmaschinen-Geschäft**
Jos. Frind, am Neumarkt 14,
nahe Frauenstraße. **Nadeln, Öle, Ersatzteile u. Reparaturwerkstatt.** Anlernen in der Monogrammstickerei und Transport gratis.

Wahnschaffe's

Bona - Margarine

ist stets frisch zu haben in jedem besseren Geschäft.





Baby-Kleid
aus Halbtuch mit Soutache besetzt.
Alter: 1, 2, 3 Jahr
ℳ 8,—. 8,40. 8,80.

Baby-Mantel
aus schottischem Zibeline mit warmem Futter.
55, 60 bis 75 cm
ℳ 10,25. 11.—b. 13,25.

Hänge-Kleid
aus reinwollenem Cheviot mit Börtchen besetzt.
Alter: 1½, 3 bis 6 Jahr
ℳ 7,50. 8,25 bis 9,75.

Mädchen-Mantel
aus reinwollenem Tuch mit warmem Futter.
55, 60 bis 75 cm
ℳ 12,—. 13,— bis 16,—.

Mädchen-Mantel
aus tuchartigem Stoff mit warmem Futte
55 cm. ℳ 6,-
60 bis 70 cm
ℳ 6,40 bis 7,2

Adolph

12 A

Verlag von W. SPEMANN in Berlin

SPEMANN's MUSEUM

Eine Anleitung

zum Genuss der Werke bildender Kunst

Herausgegeben

von

Dr. Graul und **Dr. Stettiner**

I. Jahrgang complett gebunden in engl. Leinwand mit Goldprägung. Preis 25 Mark

Von dem **II. Jahrgang** (20 Hefte à 1 Mark) wurden bisher Heft 1—4 ausgegeben

---

Beschreibung der antiken Skulpturen

der

Königlichen Museen zu Berlin

Mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke

Herausgegeben von der Generalverwaltung

Mit 1266 Abbildungen im Text. XII und 554 Seiten gr. 8°

Preis geheftet 25 Mark, gebd. 26 M. 50 Pf.

Die attischen Grabreliefs

herausgegeben im Auftrage der

Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien

von

Alexander Conze

unter Mitwirkung von

Adolf Michaelis, Achilleus Postolakkas, Robert von Schneider, Emanuel Löwy, Alfred Brückner

Vollständig in fünf Bänden

In etwa 18 Lieferungen mit ungefähr 450 Kupfertafeln nebst Text

Preis der Lieferung in Mappe 60 Mark

Bis jetzt erschienen Lieferung 1—8

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

INHALT.

Berlin, Druck von Albert Damcke.